# СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ИРАКА

А.А.Богданов







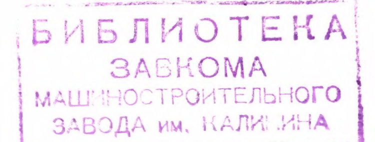
А. А. Богданов

# СОВРЕМЕННОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ИРАКА

(1900-е — 1970-е годы)






ЛЕНИНГРАД «ИСКУССТВО»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1982

ББК 85.103(3)
Б 73

Оформление художника
А. И. ПРИЙМАКА

Книга является кратким обобщающим очерком зарождения и развития современного искусства Ирака в период с 1900-х по 1970-е годы включительно. Изобразительный материал, рассматриваемый в хронологическом порядке, позволяет проследить наиболее заметные художественные явления в иракском искусстве нового времени, выявить в нем основные тенденции и направления. Значительное место в книге отводится характеристике творчества ведущих мастеров живописи и скульптуры Ирака, играющих видную роль в современной художественной жизни арабского мира, в утверждении реалистических и демократических воззрений в искусстве стран Арабского Востока.

Б $\frac{4903010000-065}{025(01)-82}$ 117-82

*Анне Петровне Чубовой*

## ВВЕДЕНИЕ

В современной мировой художественной культуре важное место занимает искусство стран Азии и Африки. XX век, ставший временем полного краха колониальной системы, открыл перед независимыми государствами Востока широкие перспективы национального культурного возрождения, исторические и художественные особенности которого требуют изучения.

Борьба за свободу в большинстве колониальных и зависимых стран Азии и Африки начинается еще в XIX веке, но особенной силы она достигает в первой половине текущего столетия под непосредственным влиянием Великого Октября в России. В течение всего этого периода во многих колониях происходит процесс образования буржуазных наций, складывается местная интеллигенция, зарождается национальная литература, возникают предпосылки для появления и развития современного изобразительного искусства. Формирование и последующий рост новых общественных и культурных явлений имели в каждой стране свою историческую специфику, обусловленную характером социально-экономической и культурной жизни.

Подобным своеобразием отмечено сложение современного искусства на Арабском Востоке. Возникнув, как и в других регионах Азии и Африки, под воздействием национально-освободительной борьбы, искусство нового времени в арабских странах претерпело в своем развитии трудности и противоречия, во многом порож-

денные всей предшествующей историей. Религия ислама, запрещавшая изображение человека, на долгие столетия затормозила естественное движение художественного творчества, придав ему односторонний, преимущественно орнаментально-декоративный характер. Религиозные догматы, пресекавшие традиции живописного и пластического мастерства, получали идеологическую поддержку со стороны чужеземных завоевателей — сначала феодальной Турции, а затем капиталистических держав Европы. Только с зарождением местной буржуазии и национальной интеллигенции (в Египте, например, этот процесс отмечен уже в середине XIX века), с ростом патриотических освободительных идей в арабском обществе наблюдаются первые признаки духовного раскрепощения, пробуждения к самостоятельной творческой деятельности.

Особенности формирования художественного творчества в современном арабском мире отчетливо видны в искусстве Ирака — страны, создавшей наряду с Египтом и Сирией * крупнейшую школу живописи и скульптуры на Арабском Востоке. Не исчерпывая, разумеется, всего многообразия и локальной специфики явлений искусства, творчество мастеров Ирака позволяет проследить некоторые общие закономерности современного художественного движения в арабских странах, выявить и охарактеризовать его наиболее существенные признаки и черты.

Несмотря на относительную молодость, новое иракское искусство успело выработать достаточно устойчивые самобытные традиции, накопить немалый профессиональный опыт, нуждающийся в теоретическом обобщении и художественных оценках. В этом плане особый интерес для исследователя представляет анализ позитивных тенденций развивающейся национальной школы, таких как демократическая направленность творческих исканий передовых мастеров, их постоянное внимание к народной теме, стремление к использованию оригинальных изобразительных форм и приемов. Обращение преимущественно к этим вопросам, разумеется, не означает нежелания видеть и иные стороны национального творчества, прежде

---

* Современному искусству этих арабских стран посвящены монографии автора — «Изобразительное искусство Арабской Республики Египет». М., 1975; «Художники Сирии». М., 1981.

всего, многообразные проявления модернизма, заметно усилившего свои позиции в последние десятилетия и уже ставшего предметом специального рассмотрения [1].

Однако изучение именно прогрессивных демократических тенденций в современном искусстве Ирака оправдано всем ходом его развития, общим характером творчества большой и известной группы мастеров-реалистов, идейно-художественными достоинствами их произведений.

Литература о новом искусстве Ирака, как и других арабских стран, крайне скупа. Проблематика национального художественного творчества еще не успела привлечь к себе должного внимания арабской критики, усилия которой сводятся в основном к обзорам выставок, составлению каталогов и к краткой информации в периодической печати.

Только в 1970-е годы появились первые работы, тяготеющие к определенным выводам и заключениям и построенные по принципу альбомных изданий. Среди них могут быть названы монографии Джебры Ибрагима Джебры «Джавад Салим» и «Искусство Ирака сегодня», Шауката ар-Руби «Произведения и идеи», Низара Салима «Современное искусство Ирака (живопись)». Отличаясь относительной широтой в подаче иллюстративного материала, эти публикации в текстуальной своей части характеризуются обилием общих мест и риторических отступлений, что вообще свойственно арабской художественной критике.

Информационная ценность названных работ, содержащих отдельные верные оценки и наблюдения, в ряде случаев снижается поверхностной обзорностью или предвзятой выборочностью в освещении фактов и событий художественной жизни Ирака. Главный недостаток этих изданий заключается в неглубоком, нередко явно субъективном подходе к рассмотрению как явлений в целом, так и отдельных произведений искусства, в чрезмерном восхвалении модернизма в ущерб реалистическому творчеству.

Немногочисленные источники на русском языке посвящены в основном обзорам выставок нового иракского искусства в СССР. Специальный интерес представляют труды известного советского искусствоведа Б. В. Веймарна, в проблемном плане раскрывающие мно-

госложные процессы формирования национального искусства современного арабского мира[2].

В настоящей работе автор ставит своей целью дать краткий обобщающий очерк развития искусства Ирака с начала XX века по 1970-е годы включительно, выявить его наиболее значительные художественные явления и охарактеризовать творчество ведущих мастеров.

## ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ ИСКУССТВА ИРАКА
## (краткий историко-художественный очерк)

На территории Ирака с древнейших времен складывались, расцветали и приходили в упадок различные цивилизации, оставившие глубокий след в истории мировой культуры. Занимая обширные области среднего и нижнего течения рек Тигра и Евфрата (Двуречье), земля Ирака издавна хранила множество памятников архитектуры и искусства, поражающих и сегодня грандиозностью замысла и великолепием художественного воплощения. Величественные дворцы и храмы, сооруженные в государствах Двуречья за несколько тысячелетий до нашей эры, полная живой наблюдательности и одновременно торжественной монументальности скульптура древнего Шумера, декоративная роскошь глазурованных рельефов ворот богини Иштар в Вавилоне, необычайная образная экспрессия и почти ювелирная тонкость пластики Ассирии свидетельствуют о художественном совершенстве творений древних мастеров.

Начиная с VI века до н. э. на территории Ирака последовательно сменялась власть Ахеменидов, Селевкидов, парфянских царей и Сасанидов; от этих времен частично сохранились памятники скульптуры, а также произведения декоративно-прикладного искусства. Господство арабов, утвердившихся в Ираке в VII веке, открыло новый период в его культуре, сохранившей однако древние традиции несмотря на все более активное и повсеместное распространение арабской художественной идеологии в средние века. Завоевав страну, арабы умело воспользовались всем предшествующим творчеством покоренных народов Ирака, сумев обогатить его элементами собственную культуру, еще долгое время испытывавшую на себе влияние эллинистической и сасанидской эпох. «Для исследователя культуры одной из самых интересных черт мусульманского общества центральных земель представляется способность мусульман арабов через посредство своей религии и языка поглощать большую часть культурного наследия народов, населявших «плодородный полумесяц» (так называли Ирак, Сирию и Ливан.— *А. Б.*), и их соседей. Арабы вышли из пустыни или из городов, тесно связанных с пустыней, — следовательно, уровень их материальной культуры

был весьма низок, хотя они достигли, как можно утверждать, высокой степени совершенства человеческой личности и человеческих отношений. Народы, которые они покорили в Ираке, Сирии и Египте, веками поддерживали высокий уровень материальной и духовной культуры; последняя включала в себя и греческую философию, и основанную на ней христианскую теологию. И все же именно культура арабов стала матрицей для новой мусульманской цивилизации, ассимилировав все, что было лучшим в более древних и более высоких культурах»[3],— отмечают исследователи искусства мусульманского средневековья У. М. Уотт и П. Какиа.

Высокого подъема арабское искусство достигает в VIII—X веках при халифах Аббасидах, основавших Багдад и сделавших этот город одним из наиболее значительных центров ближневосточной культуры того времени. В этот период, а также позднее строятся дворцы и мечети, украшенные тонкой орнаментальной резьбой по дереву и стуку, свидетельствующие о невиданном развитии мусульманского орнамента-узора — одного из самых блестящих достижений арабского художественного гения. С Багдадом связан расцвет иракской миниатюры XIII века с ее изысканной декоративностью и жизненной выразительностью в трактовке образа человека. Высочайший образец миниатюрной живописи багдадской школы представляют иллюстрации к «Макамам»[4] Харири, исполненные Яхья ибн Махмудом аль-Васити с подлинным художественным мастерством. Их отличают яркая сказочная занимательность, гармония цветовых построений, безупречное чувство внутреннего ритма в чередовании разных по настроению листов, воспринимаемых вместе с тем как целостный иллюстративный цикл. «Подобно «Сказкам Шахразады», миниатюры арабской рукописи несут образное начало не только каждая в отдельности, но и в ансамбле всей книги, так как иллюминованные красочными изображениями листы объединяет единство художественного замысла»,— указывает Б. В. Веймарн[5]. Искусство оформления книги, широко распространенное в средневековом Ираке, включало в себя и такое оригинальное явление, как арабская классическая каллиграфия, с равным блеском проявившая себя в иллюстрированных рукописях, зодчестве и изделиях декоративно-прикладного творчества.

Характерные для искусства арабского средневековья в целом и Ирака в частности черты — неисчерпаемое богатство художественной фантазии, бесконечное разнообразие композиционных и технических приемов, тонкое понимание декоративности и ее выразительных возможностей — сохранялись в многочисленных произведениях вплоть до монгольского завоевания. Последнее сменилось в XVII веке господством Турции, удерживавшей Ирак на положении провинции Османской империи до конца первой мировой войны. В период позднего средневековья и в последующие столетия в иракском искусстве преобладающими становятся иранские и турецкие влияния, ярче всего сказавшиеся в многообразных изделиях художественных ремесел, произведениях прикладного искусства.

Ужесточение деспотического режима Турции сопровождалось разложением феодальных отношений, с одной стороны, и возникновением капитализма — с другой. С конца прошлого века проникновение в Ирак западноевропейского, особенно английского, капитала настолько активизировалось, что со временем закономерно привело к полному захвату страны британскими колонизаторами: с 1918 года Ирак становится так называемой подмандатной территорией Англии [6].

Национально-освободительное движение, заметно окрепшее в зависимых арабских государствах на рубеже двух столетий, сыграло важную роль в историко-художественном развитии Ирака первых десятилетий XX века. В области идеологии борьба за независимость проявила себя в широком общеарабском культурном процессе «Ан-Нахда» («Возрождение»). Его наиболее радикально настроенные участники, стремясь к изучению и использованию многовековых традиций национальной культуры, ратовали за дальнейшее усиление антиимпериалистической борьбы, за предоставление политического суверенитета арабским народам. Идейно-художественная направленность «Ан-Нахды» нашла глубокое отражение в литературе и искусстве Ливана, Сирии, Египта, а затем Ирака, где названный культурный процесс, хронологически несколько отставая от соседних арабских стран, набирает силу к началу 1930-х годов. Следуя общественным и эстетическим принципам этого движения, иракская литература, например, начинает разрабатывать мотивы и обра-

зы повседневной жизни народа, его традиционного быта, нередко трактуя их в остросоциальном плане, с позиций современности, или, напротив, стремясь обрести идеалы гражданственности и патриотизма в далеком прошлом арабов. «В эпоху «Ан-Нахды» значительно возрос интерес к национальной истории. Рост национального самосознания, патриотические чувства заставляли мысленно возвращаться к былому могуществу арабского народа. В далеких веках арабские писатели нового времени стремились найти примеры мужества, героизма, высоких нравственных качеств»[7]. Аналогичные идейные и художественные задачи, связанные с формированием у молодой арабской интеллигенции чувства социальной ответственности, решали в это время зарождавшийся профессиональный арабский театр и его новая драматургия [8].

На протяжении веков в искусстве Ирака происходил процесс накопления и эволюции художественных средств, сложения стилевых особенностей, приобретавших в определенные этапы истории специфическое выражение. Несмотря на частичные колебания и даже отдельные спады, нередко вызываемые неблагоприятной для развития творчества исторической обстановкой, арабо-мусульманское искусство Ирака пришло к рубежам нового времени как цельное и законченное художественное явление. Однако перед лицом современной действительности с ее сложностями и противоречиями, формированием буржуазных отношений в обществе, обострением национальной и социальной борьбы оно оказалось не в состоянии выражать общественную жизнь в новых условиях. Эту исторически обусловленную ограниченность старого искусства, его неспособность отвечать требованиям дня хорошо понимали наиболее образованные и дальновидные сторонники «Ан-Нахды», сознававшие необходимость дальнейших художественных преобразований, и в частности, систематического изучения западноевропейского искусства. Вполне обоснованно замечание о том, что «в условиях колонизации, которая, разрушая традиционный уклад мусульманской жизни, приводила к значительным сдвигам в общественном сознании, консервация на средневековом уровне этой исчерпавшей себя системы опровергалась движением самой жизни. Вставала задача создания нового искусства, активно познающего окружающий мир



*Абдель Кадер Рассам. На берегах Тигра. Масло. 1910-е гг.*

и место в нем человеческой личности. Для стран, исповедующих ислам, данная проблема приобрела характер коренного художественного переворота и одновременно стала длительным процессом овладения новыми формами образности»[9]. В таких условиях возрождение традиций древней и средневековой культуры Ирака представлялось только одним из главных источников рождения культуры новой, способной выразить крепнущее национальное самосознание, стремление народа к самостоятельному историческому развитию. Другим ее важным источником становится использование развитых форм художественного творчества европейского Запада, достижений зарубежного искусства. Первоначально заимствование его богатого опыта не идет дальше изучения приемов техники ма-

сляной живописи, внешнего подражания урокам европейского академизма.

Ранний этап становления молодого искусства Ирака хронологически совпадает с первой четвертью XX века, когда группой художников была сделана попытка научиться работать маслом и овладеть поверхностно воспринимаемой академической манерой письма. Иракская живопись этой поры еще как бы замыкается в саморазвитии каждого отдельного художника. Она оставляет без внимания насущные вопросы времени, не способные быть решенными зарождавшимся национальным искусством именно в силу его молодости и незрелости. Необходимость выработки профессиональных навыков, настоятельная потребность решения ряда чисто технических задач оттеснили на второй план идейно-художественные соображения в творчестве старейших иракских живописцев европейского направления, оставшихся в целом равнодушными к утверждению общественно значимой народной темы. В этом отношении показательны работы таких мастеров, как Абдель Кадер Рассам (1882—1952), Мохаммед Салех Заки (1888—1974), Асам Хафез (р. 1886), не получивших специального образования и изучавших искусство самостоятельно. Их произведения, исполненные в основном в пейзажном жанре и датируемые 1910—1930-ми годами, отличаются бесстрастным академизмом, усвоенным ими с ремесленной старательностью и своеобразно сочетающимся с примитивизацией формы в духе наивных представлений самодеятельной живописи. Эта последняя особенность отнюдь не означает, как может показаться, близости упомянутых художников к искусству народных примитивов с его покоряющей искренностью и органическим «наивом». Картинам старейших иракских мастеров, напротив, свойствен тот пристальный интерес к пространственным отношениям, линейной перспективе, объемной моделировке предметов, который не оставляет сомнения в западном характере их еще во многом профессионально неумелой масляной живописи.

Присущие художнику-самоучке черты — тщательное «срисовывание» натуры, интерес к повествовательным подробностям, любовное выписывание деталей — выделяют картины А. К. Рассама. Военный офицер по образованию, он стал заниматься живописью во



*Абдель Кадер Рассам. Палатки на берегу реки.*
*Масло. 1920-е гг.*

время учебы и прохождения службы в Стамбуле, где испытал довольно сильное, но однобокое влияние далеко не лучших образцов академической школы, заимствованной турецкими художниками из европейского искусства. Вернувшись в Ирак, он пишет многочисленные пейзажи берегов Тигра с зелеными равнинами и густыми рощами пальм у воды («На берегах Тигра», 1910-е гг.), изображения учебных лагерей с их размеренной повседневной жизнью («Палатки на берегу реки», 1920-е гг.) или парадными выездами конных эскадронов («Всадники», 1910-е гг.), панорамы археологических раскопок на богатой древностями иракской земле и так называемые виды памятников доарабской старины и мусульманского зодчества. Все эти работы, иногда похожие на примитивно раскрашенные фотографии, тем не менее обладают своеобразной выразительностью историко-этнографических документов. Время, место, основные персонажи изображаемых сцен с большой точностью определены даже в самих названиях картин А. К. Рассама — «Пастух и стадо на рассвете», «Всадник, возвращающийся перед закатом солнца», «Ве-



*Абдель Кадер Рассам. Сельская сцена. Масло. 1930-е гг.*

черний пейзаж Шаклава в северном Ираке». Стремление к подобной конкретизации сюжета придает его полотнам документальную достоверность и одновременно занимательную повествовательность. Не обнаруживая ни малейшей склонности к социальному анализу действительности, художник создает спокойные, проникнутые безмятежным духом композиции, в которых пейзажные и жанровые элементы нередко оказываются равноценными. Гладкая, словно отсвечивающая лаком живопись, сухой «протокольный» рисунок, условный локальный цвет усиливают присущее картинам А. К. Рассама ощущение тишины и покоя патриархальной жизни.

Близки по содержанию и манере исполнения работы М. С. Заки и А. Хафеза, художников, подобно Рассаму сочетавших военную службу с увлечением искусством. Академическая система была формально воспринята ими прежде всего как самодовлеющая шко-

ла рисунка, положенного в основу живописи и с наибольшей убедительностью проявившего свои качества в целой серии натюрмортов. Пейзажи М. С. Заки более непосредственны, они не чужды эмоциональности, лиричности и в лучших своих образцах тяготеют к поэтической трактовке природы. Не отличаясь особым разнообразием, эти пейзажные композиции повторяют полюбившиеся автору мотивы, такие как река и пальмы, восход солнца на Тигре, старые мосты, перекинутые над одним из рукавов реки в окрестностях Багдада («Тигр», 1910-е гг., «Закат», 1930-е гг.). М. С. Заки проявляет бо́льшую свободу в выборе композиционных приемов и живописных средств, используемых им в соответствии с конкретной образной задачей.

Заслуга старейших художников страны видится в том, что впервые в искусстве Ирака после длительного периода средневековья с его диктатом орнаментальных и декоративных форм была предпринята попытка возрождения пластических изобразительных традиций, создания современного станкового искусства, способного отвечать целям и потребностям художественного развития в новых условиях.

Зарождение современного искусства Ирака относится к первым десятилетиям текущего столетия, но этап его интенсивного формирования начинается позднее, в 1940—1950-е годы. В это время в стране, главным образом в Багдаде, активизируется национальная художественная жизнь, происходит процесс организационного оформления всей творческой деятельности, открываются специальные учреждения и студии, возникают различные профессиональные объединения, отдельные группировки иракских мастеров. Среди последних выделяются «Общество друзей искусства» (1941), «Группа пионеров» (1950), «Багдадское объединение современного искусства» (1951), «Иракские импрессионисты» (1952)[10] — разнородные творческие союзы, колеблющиеся между полулюбительскими объединениями широкого историко-культурного характера и профессиональными группами сторонников определенного формально-стилистического течения в искусстве. Особое значение приобретает «Общество иракских художников» — региональная организация, учрежденная в 1956 году, объединяющая ныне в своих рядах деяте-



*Мохаммед Салех Заки. Закат.*
*Масло. 1930-е гг.*

лей изобразительного искусства Ирака независимо от их идейно-творческих убеждений.

Мастера, входившие в эти и подобные им объединения, получили образование преимущественно за границей [11], в странах Западной Европы; они придерживались несходных, а нередко и прямо противоположных художественных позиций. Их соперничество положило начало борьбе течений и школ, особенно обострившейся в послевоенный период, о чем более подробно будет сказано позднее. Однако следует сразу же подчеркнуть, что «европеистской» тенденции в рассматриваемые годы уже достаточно уверенно противостоит иное направление, получившее в дальнейшем широкое распространение.

Ко времени открытия в Багдаде Института изящных искусств (1939) проблема использования местных художественных традиций



*Асам Хафез. Натюрморт.*
*Масло. 1930-е гг.*

практически еще не стояла на повестке дня, вызывая скорее чисто теоретический интерес. Но уже вскоре после войны часть иракских мастеров начинает в той или иной степени осваивать и творчески применять достижения искусства различных исторических эпох — от древней Месопотамии до арабского средневековья. Изучение национального наследия постепенно формируется в особое идейно-эстетическое явление, сыгравшее важную роль в борьбе за утверждение самобытности современного иракского искусства. Разумеется, процесс этот не был простым и однозначным, он испытал весьма ощутимые сложности и противоречия уже на сравнительно ранней стадии своего существования.

Развиваясь под сильным воздействием художественных воззрений минувших эпох, искусство Ирака было отдалено от них всем предшествующим ходом исторического развития. Отсутствие органиче-

ских связей в культурной преемственности разных периодов не могло не сказаться на самом понимании традиционности, ее национального содержания, ее мнимых и подлинных художественных ценностей, наконец, ее роли и значения в современной творческой практике. Наиболее простым представлялось внешнее поверхностное решение этих вопросов, означавших прежде всего ретроспективизм и стилизаторство. Подогреваемые буржуазно-националистическими теориями, архаизирующие тенденции стали получать заметное распространение в иракском искусстве послевоенного времени. Понадобились многие годы и напряженные усилия, чтобы формы искусства прошлого, переосмысленные и призванные служить выражению современности, смогли органично преломиться в произведениях талантливых мастеров новой школы. Творчество художников-реалистов, занятых изучением проблемы традиций, успешно противостояло модернистским течениям, оно сдерживало проникновение в страну разнообразных концепций западноевропейского формализма, особенно усиливших свой натиск в последующие десятилетия.

В 1950—1970-е годы в изобразительном искусстве Ирака происходит окончательное размежевание художественных сил, развертывается напряженное противоборство реалистического и модернистского направлений. Этому способствовала сама история страны, насыщенная бурными общественно-политическими и социальными событиями, коренным образом изменившими жизнь иракского народа. Достигшая своего наивысшего накала к середине 1950-х годов борьба против колониального и феодального гнета завершилась антиимпериалистической революцией 1958 года, в результате которой был свергнут прогнивший монархический режим и Ирак обрел независимость. В условиях широкого патриотического подъема в столице и других крупных городах заметно оживилась культурная жизнь. В Багдаде была открыта Академия художеств (1960)[12], был создан Музей современного искусства (1961), значительно возросло число ежегодных выставок, проводимых внутри и за пределами страны. Существенно укрепило свои позиции реалистическое творчество. Однако сложность борьбы в области социально-экономиче-

 ских преобразований, враждебная деятельность империализма и

внутренней реакции не могли не оказать влияния на дальнейшую поляризацию основных направлений и творческих методов в иракском искусстве.

На общем фоне становления национальной школы особенно значительной кажется деятельность мастеров, сыгравших роль основоположников, зачинателей современного художественного движения в стране. Среди тех, кто указывал на необходимость осуществления стилевой и идейной связи искусства Ирака с общим мировым художественным развитием, кто стремился в своих произведениях к убедительному синтезу отечественных и зарубежных изобразительных тенденций, выделяется крупнейший скульптор и живописец Джавад Салим, творческая личность которого заслуживает специального рассмотрения.

## ДЖАВАД САЛИМ — СКУЛЬПТОР, ЖИВОПИСЕЦ И ГРАФИК

«Многие художники Ирака считают, что только современная тема может придать их творчеству национальный характер и успешно содействовать сложению самобытных традиций в искусстве»[13]. В этих словах влиятельного арабского критика Джебры Ибрагима Джебры сформулирована одна из важнейших задач развития иракского искусства нового времени, в решение которой внес свой неоспоримый вклад Джавад Салим (1919—1961). Имя мастера неотделимо от истории современной пластики и живописи Ирака, в равной мере искавших пути в освоении национальных традиций и в их органичном сочетании с зарубежным художественным опытом.

Демократизм творческих убеждений Салима нашел воплощение в его лучших скульптурных произведениях, а также в отдельных живописных работах и рисунках, навеянных окружающей действительностью. Народная тема в понимании мастера — это прежде всего средство утверждения самобытности иракского искусства, его общественного содержания и национальной значимости. Первостепенное внимание он уделял изучению традиционных изобразительных форм древности и средневековья, в которых усматривал широкие возможности для художественного постижения реальной жизни. Ни с чем не сравнимая выразительность этих форм, увиденных, например, в ассирийском рельефе или миниатюре багдадской школы, рассматривалась им не как совокупность самоцельных приемов, а как источник обогащения современного художественного языка. Подобно некоторым другим крупным мастерам нового арабского искусства, Салим переосмысливает достижения отечественного классического искусства, стремясь обрести основу индивидуального метода и одновременно придать произведениям национальное звучание.

Как и его единомышленники среди египетских, сирийских или ливанских художников, он вместе с тем ясно осознавал всю важность и необходимость усвоения опыта европейского искусства. Знакомство с последним и его основательное знание означали для Салима возможность расширить локальный круг художественных представлений, существенно обновить историко-культурное содержание

национальных изобразительных традиций, овладеть современным пониманием формы во всем многообразии ее трактовки. Такую возможность он видел в соприкосновении с самыми разными явлениями и творческими индивидуальностями — от европейского экспрессионизма в целом до отдельных скульптур Г. Мура, полотен П. Пикассо или рисунков П. Боннара [14]. Отметим сразу, что далеко не всегда оправданный выбор источников влияния, субъективность оценок и восприятий сообщают некоторым работам Салима спорный, усложненный характер, а его идейно-художественным взглядам — известную противоречивость и непоследовательность. Но лучшие произведения, созданные в 1940—1950-е годы, в разгар борьбы иракского народа против феодального и колониального угнетения, отличают серьезность замысла, правдивость запечатленных образов, мастерство художественного претворения. Об этих скульптурах, картинах, рисунках можно было бы сказать словами самого автора: «Каждая хорошая работа художника — есть зеркало, отражающее время, в которое он живет» [15].

Салим родился в Анкаре в семье художников и первоначальное образование получил в Париже, куда еще до войны, в конце 1930-х годов, отправился изучать искусство скульптуры. Пробыв там недолгое время, он оказывается в Риме, где стремится усовершенствовать свои первые, еще робкие познания в искусстве на основе изучения итальянской художественной классики, но начавшаяся в Европе война заставляет его вернуться в Ирак. В Багдаде он поступает на службу в Археологический музей, где работает в течение нескольких лет реставратором, что, по свидетельству очевидцев, сделало его превосходным знатоком древней пластики Месопотамии. После войны он уезжает в Лондон, ставший последним местом его европейского ученичества и ознакомивший скульптора с некоторыми явлениями современной английской пластики, в частности с творчеством Г. Мура [16]. По возвращении на родину Салим сразу же включается в художественную жизнь иракской столицы, которая к середине века начинает отличаться заметной активностью и размахом. Разумеется, это не означает его отстраненности от судеб молодого искусства Ирака в предшествующие годы заграничной учебы. Используя даже краткие приезды домой, Салим принимал

деятельное участие во многих начинаниях, и особенно в подготовке и открытии в 1939 году багдадского Института изящных искусств. По-настоящему же широко и полно его художественно-организаторская деятельность развернулась после окончательного возвращения в Багдад в конце 1940-х годов. Именно в это время открывается новый период в творчестве, характерный возрастающим влиянием скульптуры древней Месопотамии, рисунков Яхья аль-Васити — мастера иракской миниатюры XIII века и народного искусства Ирака [17].

Об эстетических взглядах Салима в пору сложения его личности свидетельствует организация им «Багдадского объединения современного искусства» — влиятельной художественной группировки иракских мастеров. В нее вошли представители разных течений, но всех их сближало искреннее желание возродить вековые национальные традиции в новом искусстве. В программном заявлении общества говорилось: «В «Багдадское объединение современного искусства» входят художники и скульпторы, обладающие своей творческой манерой... Они хотят изображать жизнь людей по-новому на основе изучения и наблюдения жизни своей страны, в которой процветали, исчезали и снова возрождались многие культуры. Они не забывают их стилевой и идейной взаимосвязи с общим мировым художественным развитием, но вместе с тем хотят создать формы, наделяющие иракское искусство особым характером и определенной индивидуальностью» [18]. Национальная направленность творчества, теоретически обоснованная Салимом и принятая всеми членами этого общества [19], объективно отражала насущное требование времени: стремление обрести исторические художественные корни, сделав их источником роста новых идей и представлений в искусстве. В практическом плане осуществление намеченной цели оказалось делом значительно более трудным, чем это казалось инициаторам «Багдадского объединения» в момент написания манифеста. Часть мастеров, так и оставшихся ретроспективными мечтателями, далекими от реальности, не смогла пойти дальше поверхностной стилизации и внешнего подражательства старым классическим канонам. Другая группа живописцев и скульпторов, погрузившись в формальные эксперименты, призванные, по их мнению, со-

единить исконные арабские традиции с новейшим западным модернизмом, постепенно отошла от какой-либо национальной ориентации в искусстве. В немалой степени эти противоречия проявились и в произведениях Салима, исполненных в разные годы и характерных усложненностью формальных решений. Вместе с тем в большинстве работ мастеру удалось убедительно и полнокровно воплотить образы своего народа.

К моменту образования «Багдадского объединения» пластическая манера Салима еще только начинает складываться. Его ранние работы выдают самые разные, порой прямо противоположные, казалось бы, взаимоисключающие увлечения и формальные искания, круг которых чрезвычайно широк в историко-художественном и собственно пластическом отношении. В соответствии с этим постоянно меняется манера изображения, резко колеблясь между подражанием строгой линеарности ассирийских рельефов («Строители», 1945, известняк), точной реалистической передачей формы («Зейнаб», 1952, гипс) или отвлеченной условностью и примитивизацией общего решения («Материнство», 1950-е, дерево). В этих столь отличных одна от другой скульптурах, где все говорит о неустойчивости разнородных влияний, об отсутствии собственных оценок и воззрений, вместе с тем проступает упорное желание изучить изобразительные системы, стилевые особенности разных школ и эпох. Не претендуя на создание образных характеристик, пластика Салима рубежа 1940—1950-х годов в целом не выходит за пределы учебных, откровенно ремесленных штудий. Однако обретенный в результате этого профессиональный опыт скажется в дальнейших произведениях, связанных в основном с темой труда и борьбы иракского народа.

Напряженные искания в области пластической формы, увлекавшие скульптора в эти годы, нашли отражение в некоторых работах общественно-политического содержания. Проект (неосуществленный) «Памятника неизвестному политзаключенному» (1953, сварное железо), решенный в виде сложной конструкции из тонких вертикальных стоек, горизонтальных перекладин и с цилиндрическим телом в центре, целиком выдержан в духе западного беспредметничества. Воздействие последнего на Салима, связанное главным обра-

зом с кратковременным, но сильным увлечением творчеством Г. Мура, оказалось преодоленным уже к концу десятилетия. Но сам факт обращения к социально значимой теме имел важные последствия для сложения передового художественного мировоззрения мастера.

В период, предшествовавший провозглашению независимости Ирака, Салим создает ряд изображений крестьян-феллахов и жителей пустыни. Проникнутые демократическими настроениями автора, они исполнены в убедительной реалистической манере. Такие бронзовые скульптуры, как «Портрет крестьянки с юга», «Бедуинка», «Девушка и лето», несут в себе собирательные образы гордых иракских женщин, словно олицетворяющих моральную стойкость, силу духа тружеников страны. Это чувство спокойного достоинства, уверенности в себе находит выражение в особенностях художественной трактовки: ясной фронтальной композиции, основательной проработке формы, четком законченном силуэте.

Иначе решены некоторые более поздние рельефы, характерные поисками практического освоения традиций древневосточного искусства. В одних ощущается воздействие пластики Ассирии с ее отточенностью линейных контуров, общей декоративной разработкой изображения, показом рельефной «играющей» мускулатуры человеческого тела («Нефть», 1956, гипс). В других определяющими являются такие черты, как монументальность простых, цельных композиций, весомость, материальность обобщенных масс и объемов, вызывающих ассоциации с шумеро-вавилонской скульптурой («Человек и земля», 1955, гипс). В этих рельефных изображениях обнаруживает себя известная склонность к примитивизму, заметная в отдельных работах начального периода. Однако они интересны не той или иной степенью приближения к конкретному художественно-стилистическому первоисточнику, а попыткой запечатлеть реальные жизненные наблюдения. Изобразительный строй древних памятников играет здесь скорее роль общего формального фона, на котором разворачиваются сцены традиционного крестьянского труда. Последний лишен каких-либо внешних примет современной действительности; напротив, композиции воспроизводят всеобщий, извечный, тысячелетний уклад жизни в иракской деревне, они словно



*Джавад Салим. Монумент Свободы.
Рельефы: «Свобода», «Борец», «Мечта о свободе».*

внушают зрителю мысль о неизменности всего сущего на древней земле Ирака. Мастер намеренно отходит от жанровой повествовательности, сюжетной конкретизации времени и места, предпочитая обобщенно-символический характер изображений, как, например, в рельефе «Феллах и бык» (1955, гипс). Но именно в силу этих образных обобщений, основанных, с одной стороны, на исторической типизации явлений, а с другой — на глубоком знании современного арабского крестьянина, символика Салима не утрачивает жизненной достоверности и убедительности. Патриархальность его представлений уживается с трезвым взглядом на окружающий мир, увиденный глазами наблюдательного и зоркого художника. Что касается стилевых признаков древней пластической традиции, проступающих

в формальном решении рельефов, то они, по мысли автора, призваны усилить образное звучание содержания, полнее выявить его историческую и национальную основу.

Главным творением Салима стал величественный «Монумент Свободы» (1960), воздвигнутый в Багдаде в честь революции 1958 года. Это выдающееся произведение современного арабского искусства явилось закономерным итогом предшествующих творческих исканий мастера. Скульптор пришел к его созданию, обогащенный опытом изучения художественного наследия своей страны; в немалой степени им были учтены и уроки европейского искусства нового времени. Памятник синтезировал в себе лучшие качества пластики Салима, выявил в нем художника, способного решать большие и важные проблемы эпохи. По замечанию Д. Джебры, скульптор «нашел себя в работе над «Монументом Свободы», проектированию и созданию которого Джавад Салим посвятил последние годы жизни»[20].

Задуманный как пластический символ свободолюбивых устремлений иракской нации, монумент установлен на центральной площади Багдада с созвучным названием «Ат-Тахрир» («Освобождение»). Он представляет огромный 50-метровый скульптурный фриз, отлитый в бронзе и расположенный на каменной плите, поднятой высоко над землей на специальных мощных опорах. Архитектурное решение, выполненное по проекту ваятеля, отличается конструктивной ясностью и величавой монументальностью. Простые и строгие очертания массивных устоев тесно увязаны с монолитной гладью прямоугольной стены, наподобие клина вставленной своими краями в раздвоенные до середины трапеции опор. Лаконичный геометризм линий и объемов архитектуры выразительно оттеняет игру скульптурных форм, четко выделяющихся на светлом фоне облицованной травертином каменной плиты.

Фризовая композиция состоит из четырнадцати рельефных изображений, объединенных общностью идейного замысла и единством художественно-пластического решения. Вместе с тем каждый из рельефов обладает своей сюжетной завязкой, собственным смысловым центром и может восприниматься самостоятельно. В основе всего тематического цикла лежит мысль об историческом раз-



*Джавад Салим. Монумент Свободы в Багдаде. Общий вид.
Бронза, камень. 1960*



*Джавад Салим. Монумент Свободы. Рельеф «Конь»*

витии народа Ирака с древнейших времен до современности. Это широкий всеобъемлющий рассказ о прошлом и настоящем страны, долгой и трудной борьбе с силами феодального и колониального порабощения, страстном порыве к свободе и ее долгожданном обретении, светлых надеждах и устремленности в будущее. Столь масштабная, многоплановая наполненность содержания получает последовательное раскрытие во всех частях скульптурного фриза. Замысел осуществляется через связь реальных и символических образов, изобразительных метафор и аллегорических деталей, основанных на древней мифологии и народном фольклоре. В соответствии с национальной спецификой темы композиция строится по арабскому принципу «прочитывания», или обзора изображения справа налево, что подчеркивает его повествовательный характер.

Центром фриза служит рельеф «Борец» — фигура иракского воина в каске и с автоматом, ломающего решетку темницы; у его ног тянутся к свету хрупкие побеги растений, над головой восходит солнце свободы. Это не только композиционный, но и смысловой центр всего изобразительного ряда, являющийся своего рода главным хронологическим рубежом между старой и новой историей Ирака: вооруженный солдат-освободитель олицетворяет победу революции 1958 года. По обе стороны от этой идейной и пластической кульминации изображения разворачиваются боковые сцены, построенные на принципах образной антитезы, контрастного противопоставления содержания. Справа, то есть в начальных рельефах, таких, как «Конь», «Путь от старого к новому», «Ребенок», «Надежда на будущее», «Трагедия прошлого», «Материнство» и «Мечта о свободе», преобладают мотивы жестокой, полной накала и драматизма многовековой борьбы народа против несправедливости, нищеты и угнетения. В левой части, символизируя социальное и культурное возрождение нации, ее выход на новый исторический путь, следуют рельефы «Свобода», «Мир», «Тигр и Евфрат», «Сельское хозяйство», «Бык», «Промышленность», посвященные современной жизни и труду в независимом Ираке.

Образная концепция фриза, его изобразительная драматургия отчетливо выражены движением всей композиции. Оно направлено от краев к центру, как бы сходясь, а точнее, сталкиваясь в изобра-



*Джавад Салим. Монумент Свободы. Рельеф «Материнство»*

жении борца. Фигуры людей в рельефах, замыкающих с двух сторон этот главный образ, намечают переход от бурной динамики сцен борьбы с их трагедийностью и героическим пафосом к постепенному спаду напряжения, спокойствию и статике в картинах мирной созидательной жизни. Нарастание движения справа налево достигает своей высшей точки в изображении двух узников, всем

своим существом устремленных к свободе, но еще бессильных добиться ее. Их яростный порыв, подхваченный центральным персонажем, передается женщине с факелом в руке, символизирующей торжество и ликование обретенной победы. Начиная с этого образа движение теряет свою неудержимую целенаправленную силу, становится все медленней и глуше, исчезая вовсе в статичных уравновешенных фигурах крестьян и рабочего в заключительных рельефах.

Отдельные композиции, например, «Ребенок» в правой части, задуманы как своеобразные пластические паузы в нарастающем ритме рельефных изображений. Они необходимы для чисто зрительной остановки движения скульптурных масс и объемов, после которой еще сильнее воспринимается напряженная экспрессия фигур соседних рельефов. Включение этих немногих, но важных динамических цезур усиливает образно-пластическое звучание фриза.

Выявляя архитектонику изображения, его внутреннюю структуру, Салим достигает убедительного синтеза пластических и архитектурных элементов памятника. Этому в большой мере содействует пространственное решение композиции. Оно определяется продуманным чередованием фасовых, данных более рельефно, и профильных, заметно уплощенных фигур, равномерно распределенных по всей длине фриза. Интересен в этом плане центральный образ борца, к которому сходятся и на котором «держатся» обе части композиции. Как бы распластанный на плите в разных несовмещающихся ракурсах (голова в профиль, плечи и руки в фас, корпус в три четверти разворота, ноги снова в профильном положении), он тем самым предопределяет множественность пространственных аспектов и точек восприятия остальных рельефов. Несмотря на неоднородность выделения последних — некоторые фрагменты даны с объемностью горельефа, другие едва выступают над фоном камня,— скульптура везде подчиняется плоскости стены, образует с ней неразрывное целое. Мастер учитывает глубину отбрасываемых бронзой теней, их взаимодействие с освещенным полем каменной панели. Благодаря этому он добивается конструктивного единства, материальной слитности архитектурно-пластических элементов.

В рельефах памятника нашли применение некоторые черты древней пластической традиции доарабского времени. Воздействие шу-



*Джавад Салим. Монумент Свободы. Рельеф «Мир»*

меро-ассирийского искусства заметно не только в своеобразной интерпретации отдельных мотивов, таких, как изображение быка, характерное для древневосточной скульптуры и включенное в образно - повествовательный строй фриза как аллегория стихийно-животных сил природы. И не только в повторении древних канонов, таких, например, как разномасштабность изображений (фигуры монумента, исполненные в несколько натуральных величин, колеблются в своих размерах от трех до пяти метров). Оно проявляется и в использовании пластических приемов, стилистических особенностей древнего искусства, в их тонком соединении с общими принципами художественного воплощения замысла. Об этом свидетельствует многое: система построения развернутых на плоскости человеческих фигур, их ритмическая согласованность и взаимозависимость, синтез условно-обобщенной и декоративно - орнаментальной трактовки формы, общее ощущение строгой и торже-

ственной монументальности. Далекий от узко формального подхода к стилевым признакам искусства прошлого, Салим находит в них прежде всего богатый материал для творческой переработки, традиционную основу современной художественной выразительности. Отсюда широкое применение образного языка традиций в целях передачи символики содержания, усиления общей динамики действия, выявления ритма движения и острой характерности изображения.

Рельефы «Монумента Свободы» близки ассирийской скульптуре органическим сочетанием монументального и декоративного. Единством этих двух начал проникнута вся композиция фриза с ее четко выраженной ритмической сменой цельных монолитных масс (рельефы «Надежда на будущее», «Материнство») и более детально разработанных пластических поверхностей (рельефы «Конь», «Сельское хозяйство»). Но и в пределах отдельных сцен можно наблюдать, как на монументализированные формы, подчеркивая их обобщенность и весомость, ложится декоративный орнамент складок одежды, выступающих мышц обнаженных тел, деталей окружения и прочих подробностей. Примечателен в этом плане рельеф «Мир» — аллегорическая женская фигура с обнаженной грудью и ногами, как бы перевитыми побегами уходящих в землю растений. Этот прекрасный метафорический образ решен на контрасте гладких упругих объемов головы и торса и шероховатых живописных фактур, имитирующих сложное переплетение стеблей и корневищ. Орнаментализм линейных ритмов усугубляется вертикалями растительных побегов, которые вместе с ломаным абрисом условной пространственной среды составляют фон для всего изображения. Свет, падая на поверхность бронзы, акцентирует внимание на наиболее важных и значительных частях этой на редкость красивой в пластическом отношении композиции. Декоративность частного не разрушает в ней конструктивности целого, что вообще присуще скульптуре памятника.

В рельефах фриза, особенно правой его части, можно ощутить и определенную связь с современным западноевропейским искусством. Она нигде не выступает непосредственно, в виде конкретных заимствований и подражаний, а скорее угадывается в общей подаче



*Джавад Салим. Монумент Свободы. Рельеф «Тигр и Евфрат»*

изобразительного материала. Обращаясь к мотивам тяжелого прошлого и героической борьбы иракского народа, Салим прибегает к подчеркнутой угловатости, жесткости, а в ряде случаев к намеренному схематизму и условности пластической трактовки, близкой европейскому экспрессионизму. Речь здесь идет о ясности и цельности образно-эмоционального впечатления, производимого порывистой, бурной динамикой сцен, изломанностью поз и движений человеческих фигур, их сложной многоплановой ритмикой. Если экспрессия западного толка все же чувствуется во всем этом, то она продиктована не формальными поисками, а самой логикой художественного решения, необходимостью рассказать о страдании и мужестве, отчаянии и гневной решимости людей, вступивших на путь борьбы. Именно этой логической заданностью обусловлена особая яростная активность образов народа, далекая от чувства трагической обреченности и бессилия, столь характерного для произведений европейских мастеров. Экспрессионистическую заостренность формы в рельефах Салима следует расценивать скорее не как влияние определенной зарубежной школы, а как закономерный итог самостоятельного и реалистического в своей основе изучения жизни, ее противоречивых и драматических сторон.

Скульптор постоянно соизмеряет свои эмоции с задачей построения жизненно правдивого и убеждающего образа. Не случайна та смена настроений, которая происходит по мере дальнейшего развития драматургии цикла. Начиная с рельефа «Свобода», еще пронизанного внешней экспрессией, но уже лишенного безмерного внутреннего напряжения предыдущих изображений, взбудораженный резкий ритм фигур постепенно замедляется и стихает. Он становится мягким и спокойным, достигая особой плавности в последних рельефах, посвященных труженикам Ирака. Феллахи, занятые обработкой земли и сбором урожая, рабочий с молотом в руках пластически трактованы широко и свободно. Их фигуры смотрятся обобщенным монументальным силуэтом, замкнутым внутри текучего рельефного контура. Величавая статика показательна для аллегорий рек Тигра и Евфрата — женских фигур с колосьями пшеницы и пальмовыми листьями, фланкирующих изображение крестьянки с чашей на голове. Тяжеловесная грация сильных крепких тел, ри-

туальная торжественность поз, почти пантомимная застылость движений и жестов призваны здесь выразить идею плодоносящей земли, вознаграждающей своими дарами трудолюбивую иракскую нацию. Монументальная репрезентативность этой и заключительных сцен воспринимается как смысловой и пластический финал композиции фриза.

В процессе работы над «Монументом Свободы» Салимом были исполнены многочисленные подготовительные рисунки, а также скульптурные эскизы отдельных рельефов и групп фигур. Они позволяют судить о напряженных исканиях мастера, серьезном, внимательном изучении натуры, упорных поисках синтетических решений. Отказываясь от усложненной символики некоторых сцен, или, напротив, от их прямолинейной декларативности, автор последовательно осуществлял замысел, все этапы «вызревания» которого полно отражены в обширном предварительном материале. Заслуживают особого внимания превосходные рисунки, такие, например, как «Конь», «Человек и конь», «Материнство», являющиеся композиционными набросками рельефов. Сделанные в смешанной технике акварели и туши, с применением живописного пятна и тонких росчерков линий, они представляют самостоятельную художественную ценность. Высокие качества этих работ, переведенные на язык скульптуры, с новой силой зазвучали в образах «Монумента Свободы». Опыт, накопленный в итоге создания подготовительных рисунков и эскизов, значительно ускорил практическое воплощение замысла мастера[21], «этой отлитой в бронзе поэмы о людях своей родины»[22].

Если демократизм творческих взглядов Салима нашел отражение в его замечательной пластике, то живопись и отчасти графика мастера кажутся более камерными, поэтически созерцательными и лиричными. Картины, написанные маслом, или акварели, дополненные перовым рисунком, почти не выходят за пределы наивного, бесхитростного бытописания, навеянного внешне воспринятым традиционным укладом народной жизни. Повседневный быт горожан, обитающих в узких, кривых улочках старого Багдада, их привычные занятия и любимые праздники, вековые обряды и религиозные обычаи, красочный мир народного фольклора — таков излюбленный



*Джавад Салим. Представление у халифа.
Масло. 1958*

круг большинства изображений. Им свойственны повествовательность, развернутое сюжетное действие, внимание к жанровым деталям и подробностям этнографии, призванные дать собирательные представления о фольклорном своеобразии нации. Соответственно этой цели избирается форма композиции, связанная в основном с декоративно-ритмическими принципами, с насыщенным локальным цветом и склонностью к орнаментальным мотивам в воспроизведении картин национальной жизни.

Явная тенденция к примитивизму, наблюдаемая у Салима на рубеже 1940—1950-х годов, побуждает его мало заботиться о пластических качествах изображения. И если в скульптуре эта тенденция, сознательно выдававшаяся за близость к стилистике народного творчества, оказалась вскоре преодоленной, то в живописи художника она удерживается гораздо дольше, проявляется значительно сильнее. Картины «Лорна» (1948), «Старая улица» (1952), «Семья феллаха» (1953), «Детские игры» (1954) и другие характеризует наме-



*Джавад Салим. Композиция. Из цикла «Багдадские мотивы». Акварель, тушь. 1957*

ренное огрубление формы, сведенной к произвольно положенному цветовому пятну и излишне упрощенному рисунку. В пределах общей примитивизации художественного языка Салим допускает разные манеры выражения, создает то пластически-объемные, то линейно-схематические изображения. В этом слышны отзвуки недолгого, но вполне определенного увлечения живописными исканиями Пикассо [23] с их быстрой сменой и всегда поражающей новизной формальных приемов; о том же, кстати, свидетельствует картина «Три крестьянки» (1954), целиком выдержанная в духе кубистских построений французского мастера. Однако сколь бы ни были раз-



*Джавад Салим. Женщина и кувшин. Из цикла «Багдадские мотивы». Акварель, тушь. 1958*

личны истоки появления «фольклорных» полотен этих лет, многим из них недостает той непосредственной народной интонации, которая явственно зазвучит в последующих произведениях.

С годами в живописи Салима намечается переход к новым изобразительным качествам. Их формирование по существу совпадает с подготовкой и началом работы над «Монументом Свободы». Для мастера это был важный этап творческого развития, пересмотра ряда прежних суждений об искусстве, время сложения принципиально важных художественных взглядов. Его все сильнее захватывают искания более совершенной, пластически выразительной фор-




*Джавад Салим. Хитрость женщины.*
*Из цикла иллюстраций к сказкам «Тысяча и одна ночь».*
*Акварель, тушь. 1957*




*Джавад Салим. Смерть дерева.*
*Из цикла иллюстраций к сказкам «Тысяча и одна ночь».*
*Акварель, тушь. 1957*

мы, не скованной былыми предрассудками, наивными порой представлениями об абсолютной эстетической ценности лубочной картинки или некоторых иных популярных видов народного творчества. Романтическая апологизация последнего сменяется теперь более трезвым, глубоким постижением традиционных навыков арабских ремесленников, их живого, современного мастерства. Необходимо подчеркнуть, что эти изменения, если говорить о живописи, коснулись в основном ее формальных признаков; тематика же произведений сохраняет прежний идеализированный характер, хотя и здесь можно уловить новые оттенки — стремление к бытовой наблюдательности, к передаче тонкого поэтического настроения.

Такие картины, как «Уличные музыканты» (1958), «Девочка с птицей» (1958), уже во многом свободны от назойливой примитивизации. Подсказанное сюжетом из средневековой арабской жизни полотно «Представление у халифа» (1959) построено на обыгрывании цветовых пятен, совпадающих с границами тщательно оконтуренных силуэтов человеческих фигур. Подвижная, плавно текущая линия легко и непринужденно обрисовывает форму, словно подчиняясь звучанию прихотливой восточной мелодии, которую извлекают из своих инструментов придворные музыканты халифа. И только в изображении условно намеченного архитектурно-пространственного фона напевные круглящиеся ритмы перебиваются подчеркнуто острыми, угловатыми, тем самым выделяя пластичность поз и жестов участников представления. Нежные сочетания бледно-коричневых, голубоватых, серебристо-розовых оттенков кажутся рожденными не масляной живописью, а прозрачным акварельным письмом. Благородная, чуть блеклая цветовая гамма усиливает впечатление общей мягкости и гармонии изображения. «Джавад Салим — лучший преемник старых арабских мастеров, которые ценили линию в выявлении формы. Линия у него тонкая и динамичная, в ней живет воспоминание о древних багдадских орнаментах. . .»[24] — отмечает Джебра, имея в виду близость манеры художника к традициям средневековой миниатюры.

Действительно, изысканная линеарность поздних работ Салима вызывает известные ассоциации с приемами миниатюрной живописи[25]. Подобное ощущение возникает при знакомстве с циклом про-



*Джавад Салим. Эскиз рельефа «Материнство».*
*Рисунок. 1959*

изведений, который принято относить к чисто иракскому жанру «багдадиат», или «багдадские мотивы». Датируемый второй половиной 1950-х годов, этот цикл состоит из разносюжетных самостоятельных изображений, объединенных полуреальным, полусказочным содержанием. Они исполнены в своеобразной технике — акварельной живописью, усиленной перовым рисунком, и графикой, иллюминованной цветом с помощью кисти.

«Багдадские мотивы» — это особая форма бытового поэтического фольклора; созданная Салимом на основе изучения устного народного творчества и наделенная специфической изобразительностью.

Иракское выражение «багдадиат» точно передает природу жанра, включающего в себя незатейливые сценки из городской жизни старого Багдада, зарисовки традиционного патриархального быта горожан, излюбленные образы былин и преданий, мотивы арабской старины, наконец, просто бессюжетные орнаментальные композиции. Большинство изображений основано на подробном изложении всякого рода занимательных историй, пестрой сюжетной фабулы, комических и бытовых ситуаций, былей и небылиц, требующих длительного рассматривания или, точнее сказать, внимательного прочитывания. Автор нередко ведет повествование в иронически-гротесковом тоне, подражая неповторимой, одновременно простодушной и лукавой интонации народной притчи. Не случайно в некоторые сцены введены надписи — своеобразные комментарии, в которых чаще всего раскрывается назидательный смысл запечатленных эпизодов. «В «Багдадских сценах» Д. Салим использует исламские и фольклорные символы, соединяя в своих работах арабески и каллиграфию»[26]. Взаимодействие изображения и слова мы находим и в нескольких иллюстрациях к одной из сказок «Тысяча и одна ночь», сюжетно-стилистически связанных с жанром «багдадиат». В этом непосредственном обращении к конкретному литературному источнику мастеру удалось тонко воссоздать атмосферу старой арабской сказки. В композиционную ткань листов «Хитрость женщины», «Смерть дерева» искусно вплетены узоры каллиграфических надписей, воспринимаемых как неотъемлемый элемент художественной формы.

При отмеченном внешнем сходстве с классической миниатюрой рисунки Салима лишены статики, иератической скованности традиционных изображений. Своеобразие его манеры заключается в стремительной линеарности, неудержимом беге линий и контуров, способных моделировать форму с безусловной пластической достоверностью. «Женщина и кувшин», «Две девушки», неоднократные варианты «Композиции» воспринимаются как живые непосредственные импровизации, где линия выступает в роли главного элемента, которому подчиняется цвет. Они рисуют в основном сцены музицирования и восточных танцев — один из излюбленных мотивов художника. Словно набросанные быстрой кистью или единым



*Джавад Салим. Эскиз рельефа «Конь».*
*Рисунок. 1959*

росчерком пера, эти живописно-графические импровизации великолепно передают грациозные движения танцующих девушек, вдохновение и артистизм музыкантов, самозабвенное внимание слушателей, погруженных в волшебный мир музыки.

Благодаря обилию белого или слегка тонированного фона вокруг изображений значительно усиливается их цветовое воздействие, активнее воспринимается игра арабесковых линий и заключенных внутри них красочных пятен. При этом границы цвета и линии зачастую не совпадают. Прозрачный, насыщенный влагой акварельный мазок заходит за пределы рисунка или, напротив, не соприкасается с ним, оставляя незаполненные лакуны белого фона бумаги. Изобразительное поле листа на глазах начинает обретать особую подвижность, трепетность, богатство светотеневых переходов. Но сдерживая нарастающую, готовую вырваться из-под контроля экспрессию цвета, поверх него ложится четкая, конструирующая форму пластическая линия. Посредством такого приема достигается тонкая передача самой стихии арабской музыки с ее изменчивыми ритмами, то резкими и стремительными, то нежными и напевными.

В работах цикла «багдадиат» Салим продемонстрировал не только возросшее профессиональное мастерство, но и глубокое знание национальной культуры. «В искусстве Джавада слились традиции ассирийской культуры, древних рельефов... с изощренностью абассидских миниатюр. В нем все — от пластичности фигуры продавца шербета до красоты чугунного литья в орнаментальных решетках окон в переулках Багдада»[27]. Это высказывание, несмотря на некоторую риторичность, в целом верно вскрывает характер восприятия Салимом многообразных явлений национального творчества. Самим созданием «багдадских мотивов» он как бы закрепил вековой поэтический опыт народа в устойчивых формах современного изобразительного искусства. Живые и красочные образы мастера во многом определили популярность этого жанра в живописи художников младшего поколения.

В графике Салима немалое место занимают рисунки и акварели разных лет, тематически не связанные с подготовительным материалом к «Монументу Свободы» и серией «багдадиат». Экономия средств, лаконизм выражения сочетаются с повышенной образной



*Джавад Салим. Мертвый ребенок.*
*Рисунок. 1947*

экспрессией в карандашных и перовых рисунках 1940-х годов. Они нередко окрашены социальными настроениями, звучащими подчас остро и драматично. Таковы «Дети на улице», «Мертвый ребенок», «Малярия», сделанные на основе натурных впечатлений и проникнутые трагизмом повседневного существования арабской бедноты. Стремясь к силе воздействия, автор иногда прибегает к заострению графического языка, например, в последней из названных работ с ее условностью формального решения и гнетущим чувством обреченности.

Значительно спокойней и уравновешенней выглядят последующие произведения, преимущественно портретного характера. Среди них часто встречаются столь любимые художником изображения музыкантов с арабскими народными инструментами, а также зарисовки улиц европейских городов, сделанные во время зарубежных поездок. Манера их исполнения колеблется от тщательной пластической штудии в портретах современников до беглого штрихового наброска в городских пейзажах Лондона и Парижа. Но везде Салим остается верен непосредственному натурному впечатлению, он не ставит перед собой цели добиться высоких обобщений, предпочитая достоверный, даже документальный рассказ об увиденном. Несколько особняком стоят его более ранние перовые рисунки на тему «Дафнис и Хлоя», навеянные античной сказкой Лонга и явно подражающие некоторым образцам книжной графики Боннара[28], влияние которого, наряду с кубистской живописью Пикассо, относится к наиболее заметным европейским увлечениям мастера.

Значение творчества Джавада Салима для судеб развивающейся художественной школы Ирака трудно переоценить. В ответственный период формирования современного искусства страны он выступил как зачинатель основных его видов и жанров, как художник ярко выраженной национальной темы во всем многообразии ее историко-социальных и фольклорно-бытовых проявлений. Свидетель и участник важных преобразований в жизни иракского общества, мастер сумел, несмотря на известные колебания и противоречия, верно отразить свое время и сделать это в своеобразной художественной форме. Свидетельство тому — его лучшие произведения, ставшие источником дальнейшего развития нового искусства Ирака.

## ЖИВОПИСЬ ИРАКА 1950—1970-х ГОДОВ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Новый период в истории современного искусства Ирака связан с широким культурным возрождением, переживаемым страной в условиях независимой жизни.

Подъем национального самосознания, отражением которого стало позднее творчество Джавада Салима, не мог не вызвать значительных явлений в художественной практике иракских мастеров. Раньше и ощутимее всего они сказались в области живописи, уже к началу 1950-х годов обладавшей большей развитостью тематических и идейно-художественных исканий, достаточно устойчивым, выработанным усилиями мастеров разных индивидуальностей профессиональным опытом. Несколько позднее начинает складываться новая скульптура Ирака с ее отчетливой ориентацией на пластическое наследие древности, напряженными поисками совмещения традиционного начала с современностью. Однако именно живописи суждено было первой испытать на себе специфические трудности национального художественного роста, пройти через все его основные этапы и промежуточные стадии. Заметно выделяясь среди других видов современного иракского искусства, живопись наиболее полно выразила своеобразие тематики и выразительных средств, широту и многогранность индивидуальных методов освоения традиций.

Чтобы яснее представить нынешнее состояние живописного творчества в Ираке, выявить его главные тенденции и ведущие направления, следует в общих чертах проследить характер художественного развития страны на протяжении последних трех десятилетий.

Ранний этап формирования современного искусства Ирака в основном совпадает с рубежом 1930—1940-х годов, когда уже заканчивалась деятельность немногих старейших живописцев с их «любительским» академизмом, но еще только начинало зарождаться следующее поколение художников внеакадемического круга. Спокойные, умиротворенные живописания А. К. Рассама и его единомышленников явно отходили в прошлое, будучи не в состоянии отве-

чать задачам времени, новым художественным представлениям, все решительнее проникавшим из-за рубежа в молодое национальное искусство.

Тяготение к западной культуре в начальной своей фазе было продиктовано естественной потребностью овладеть новыми средствами образного познания мира, отличными от консервативных академических схем и принципов.

Большинство иракских мастеров понимало необходимость совершить переход от внешних наблюдений жизни к обобщенному показу ее образов и картин. Но только немногим из них удалось подчинить свои поиски целям национального творчества, избежать сознательного заимствования готовых формальных систем и изобразительных решений. Различие подхода к оценке явлений современного западноевропейского искусства, на первых порах малозаметное и несущественное, со временем привело к принципиальному расхождению творческих позиций многих художников. Наряду с неоднозначным, противоречивым отношением к национальным традициям, вопрос о роли и значении зарубежного художественного опыта стал определяющим в сложении идейных взглядов иракских мастеров.

К середине века зарождаются и получают быстрое развитие основные жанры живописи Ирака — бытовой и пейзажный. Портреты встречаются редко и как правило решены в духе декоративной обстановочности, с выделением броских деталей национального костюма, этнографических и бытовых подробностей.

Примечательно, что известное отставание портрета от других жанров современной иракской живописи (как и повсюду в арабском искусстве), его медленное и противоречивое становление отчасти объясняются еще заметной, с трудом преодолеваемой робостью мусульманского художника перед сложными задачами портретного творчества. Едва ли не главную роль при этом играют чрезвычайно живучие у определенной части арабских мастеров догмы и анахронизмы идеологии ортодоксального ислама с его вековыми «иконоборческими» традициями, особенно сильно проявившими себя на ранней стадии формирования современной арабской культуры

 в целом. Речь здесь идет не о «типажном», собирательном изобра-



*Акрам Шукри. За работой.*
*Масло. 1940*



*Акрам Шукри. В доме.*
*Масло. 1953*

жении человека, олицетворяющем фольклорное своеобразие нации и достаточно распространенном во всем новом арабском искусстве, а именно о портрете психологическом, подразумевающем образное раскрытие индивидуальной человеческой личности и пока еще не ставшем явлением национального творчества.

К числу художников, заложивших основы жанрового и пейзажного направлений, примыкают живописцы разного возраста, несхожих творческих взглядов, но одинаково приверженные к иракской тематике, и в целом верные реалистической концепции отображения жизни. Это такие видные бытописатели, как Акрам Шукри, Ата Сабри, Фаик Хасан, Хафиз Дуруби, Исмаил Шейхли, Нури Рави и некоторые другие. В их произведениях элементы бытовой картины и пейзажа



*Ата Сабри. Бедуин.*
*Масло. 1941*

нередко оказываются равноценными. Смешение жанровых границ позволяет порой добиться убедительной полноты в воспроизведении характерных особенностей иракской действительности, в утверждении нерасторжимой связи человека с природой. Эта связь



*Фарадж Аббо. Фахрия.*
*Масло. 1946*



*Ата Сабри. Женский портрет.*
*Масло 1950-е гг.*



*Ата Сабри. Дворик в Багдаде.*
*Масло. 1950-е гг.*

по-своему проявляется в картинах А. Шукри, посвященных изображению традиционных занятий народных ремесленников («За работой», 1940), в полотнах А. Сабри, часто рисующих глухие безлюдные уголки старых иракских городов («Дворик в Багдаде», 1950-е гг.), в многофигурных композициях И. Шейхли, отображающих крестьянский быт («Иракские крестьянки», 1961). В основе этих и других произведений лежит созерцательное восприятие действительности, лишенное социальной остроты и выраженное в поэтической трактовке окружающего мира. Природа и жизнь людей, сливаясь воедино, порождают своеобразную гармонию, равновесие чувств и эмоций, которыми в равной мере проникнуты пейзажные мотивы и бытовые сценки. В отличие от ландшафтной видописи старейших академистов, художники 1950-х годов предпочитают видеть красоту и поэзию родной природы не в ее классических, очищенных от присутствия человека формах (таких, как изображения идиллически прекрасных цветущих берегов Тигра, плодородных зеленых равнин или романтически безмолвной пустыни), а напротив, в ее органическом единении с людьми, их бытом и трудом. Примечательно, что общий созерцательный характер большинства работ зачастую облекается в формы декоративной живописи. Неравнозначно понимаемая разными художниками, декоративность тем не менее рассматривается многими из них как естественный, наиболее выразительный способ поэтической интерпретации явлений жизни. Подобное качество образно-живописной трактовки становится одним из главных в последующих произведениях на народную тему.

Жизнь бедуина, неотделимая от мира пустыни, привлекает внимание Фаика Хасана (р. 1914), прошедшего через увлечение многими противоречивыми художественными теориями. Одаренный колорист, он в лучших своих работах умеет передать скупую гамму тонов пейзажа, на фоне которого протекает столь же простой, лишенный ярких красок, но полный величавого достоинства быт арабских кочевников. Герои художника привлекают сдержанной силой, чувством гордости и свободолюбия, они несут в себе черты народного характера, воспринимаются как обобщенные образы. Картины «Лагерь бедуинов» (1950-е гг.), «Охотничий сокол» (1967), «Бедуин» (1970) — это не жанровый рассказ о буднях кочевой жизни, а ско-



*Махмуд Хусейн. Крестьяне. Масло. 1956*

рее эпическая поэма о мужественных и сильных людях, не сломленных трудностями суровой действительности. Написанные в разных манерах, они близки общим чувством глубокой симпатии к жителям пустыни, ко всему, что их окружает. Произведения мастера «воспевают свободолюбие сынов арабского народа, хранящего гордое спокойствие среди необъятных просторов голой пустыни»[29]. Именно такое впечатление производят «Бедуины в пустыне» (1950-е гг.), изображенные в центре полотна цельной, компактной группой, замкнутой на заднем плане силуэтом белого коня. Их подчеркнуто спокойные позы, неторопливые, исполненные величавой статики движения и жесты образуют четкий круговой ритм, усиленный плавными очертаниями уходящих вдаль холмистых песков. В этой сцене правдиво и достоверно, без всяких романтических прикрас показан повседневный быт кочевников страны. Художник не вводит в композицию какого-либо сюжетного действия, не ищет жанровой занимательности, он равнодушен к подробностям и деталям. Наоборот, в



*Фаик Хасан. Лошади.*
*Масло. 1950-е гг.*

самой внешней бессобытийности изображенного он угадывает вечные, непреходящие ценности этой простой и по-своему гармоничной жизни, размеренно текущей под необъятным небом пустыни.

Эмоциональная сдержанность ранних полотен Хасана сочетается с композиционной немногословностью, неярким, но насыщенным колоритом, живописной обобщенностью. В дальнейшем автор постепенно утрачивает эти качества, предпочитая схематизм, примитивизацию формально понятых решений, хотя и в картинах последних лет можно встретить привычные мотивы бедуинского быта, изображения феллахов и иракской деревни, пейзажи страны, трактованные в прежней реалистической манере. Отвлеченные колористические искания, поверхностный декоративизм уводят художника в сторону от воплощения народной темы, заставляют его игнорировать образное содержание живописи. Спорный, неуравновешенный характер



*Фаик Хасан. Бедуины в пустыне.*
*Масло. 1950-е гг.*

творчества Хасана делает этого видного иракского жанриста одной из наиболее противоречивых фигур современной национальной живописи.

К тому же поколению мастеров принадлежит Хафиз Дуруби (р. 1914), с равным вниманием показывающий сцены городской жизни и сельские мотивы. Как и Хасан, он испытал на себе воздействие различных тенденций западноевропейского искусства — от импрессионистических до кубистских, но сумел сохранить бо́льшую целостность и последовательность творческого развития. Немалое число его зрелых произведений исполнено в манере декоративного кубизма, основанной на выявлении структурности предметной формы,



*Хафиз Дуруби. Рыбачьи лодки.*
*Масло. 1950-е гг.*

цветовой и линейной взаимосвязи объемов и масс. Художник много работает в жанре городского пейзажа, он постоянно варьирует изображения старого Багдада с его рынками, улицами, мечетями, как бы складывая из отдельных реальных наблюдений синтетический образ арабского города.

На ранней стадии поисков обобщающих решений Дуруби редко достигает желаемых результатов. Все в его картинах предстает в нагромождении куполов, башен, арок, стен городских построек, данных в резких срезах, наплывах и пересечениях, в хаосе беспорядочно мелькающих форм и пятен цвета. В «Багдадском пейзаже» (1960) проступает сходство с приемами западноевропейского кубизма, более того, в навязчивом любовании игрой плоскостей и линий невольно ощущается тревога и растерянность художника, подав-



*Хафиз Дуруби. Рыбаки.*
*Масло. 1964*



*Хафиз Дуруби. Багдадский пейзаж.*
*Масло. 1960*



*Хафиз Дуруби. Женский портрет.*
*Масло. 1960-е гг.*



*Хафиз Друби. Закат на реке.*
*Масло. 1973*



*Исмаил Шейхли. На рынке.*
*Масло. 1960-е гг.*

ленного жизнью большого современного города. Искания экспрессивного образа обнаруживают себя также в композициях на темы жизни иракских рыбаков, постоянно привлекающих внимание Дуруби. «Рыбачьи лодки» с их измельченностью формы, дробностью мазка вызывают впечатление цветного миража, в котором дрожат и двоятся реальные предметы.

Однако вскоре художник преодолевает чрезмерную обостренность пластического восприятия мира, его живопись делается спокойнее и строже, в ней начинает доминировать рассудочное начало.

Стремление к конструктивно ясным, подчеркнуто уравновешенным композициям не исключает их жизненной достоверности. В картине «Рыбаки» (1964) очертания фигур людей, плетущих сеть, круглящиеся линии пространства и условно намеченного берега с лодкой



*Исмаил Шейхли. Иракские крестьянки.*
*Масло. 1961*

подчинены единому целенаправленному ритму трудовых усилий рыбаков, их слаженному и точному движению. Основой творческого метода Дуруби по-прежнему остается работа с натуры, впечатления от которой он преобразует теперь в простых, четких и весомых геометризованных формах. В манере этой внешней или визуальной кубизации написана целая серия панорамных видов иракской столицы, таких как «Арки Багдада в голубых тонах» (1968), «Улицы Багдада» (1972), «Закат на реке» (1973). Линейные контуры граненых объемов рождают обилие острых и прямых углов, создают продуманную ритмическую организацию праздничных по цвету холстов. Кисть художника легко трансформирует реалии городского ландшафта в плоские вертикали минаретов, овальные конфигурации куполов, ровные кубы старых арабских построек, прямоугольники современных высотных зданий. Кажется, что сам мотив способствует характеру живописи, помогая ей передать заложенные в нем орнаментально-декоративные черты. Присущая внешнему облику восточного города особая декоративная ритмика застройки тонко угадана в острой силуэтности, локальной насыщенности полотен. Их своеобразная гармония почти не нарушается присутствием людей, и все же пейзажи Дуруби не выглядят безликими и пустыми. Нежно-голубые и золотисто-желтые гаммы изображений ассоциируются с утренней прохладой или дневным зноем, они словно говорят о привычной жизни багдадских улиц и кварталов, сообщая картинам города жанровый подтекст, бытовой оттенок. Панорамность обзора, ансамблевость восприятия соединяются здесь с ощущением какой-то особой обжитости, человеческой теплоты и лирической безмятежности.

Поэтическая трактовка народной темы свойственна творчеству другого известного жанриста — Исмаила Шейхли (р. 1924). Младший современник Хасана и Дуруби, он еще сильнее развивает мотивы быта иракских крестьян, ставших главными героями произведений. Его привлекает прежде всего патриархальная сторона крестьянской жизни, далекая от прозаической действительности с ее сложностями, борьбой за существование. Вековые обычаи феллахов, деревенские праздники, массовые прогулки, торжественные шествия — такой предстает повседневная реальность в картинах «На рынке»



*Исмаил Шейхли. Прогулка на велосипеде.*
*Масло. 1962*



*Исмаил Шейхли. Женщины-бедуинки.*
*Масло. 1969*

(1960-е гг.), «Три женщины» (1960-е гг.), «Деревня» (1972). Шейхли далек при этом от банальной идеализации. Он по-своему внимателен и точен в воспроизведении особенностей хорошо ему знакомой жизни иракской деревни. Несмотря на многофигурность сцен они обычно лишены повествовательности, сюжетного действия, этнографической обстановочности. В ранних работах, напоминающих бедуинскую серию Хасана, больше простоты и естественности, а в некоторых из них автор поднимается до известной монументализации об-
 разов. «Иракские крестьянки» (1961), «В пути» (1965), «Женщины-



*Исмаил Шейхли. В пути.*
*Масло 1965*

бедуинки» (1969) дают крупноплановые изображения крестьянок, плотно закутанных в длинные одежды, с полузакрытыми по обычаю лицами, прямо и неподвижно стоящих перед зрителем. Есть что-то беспокойное, вопрошающее в этих немых застывших лицах, во взглядах, устремленных вперед, в напряженной замкнутости окаменелых поз. Пожалуй, именно здесь живописец смог, быть может интуитивно, уловить ту социальную сущность народного образа, которая затем оказалась утраченной в его произведениях.

В дальнейшем тип композиций существенно меняется. Вся поверхность холста начинает заполняться мелкими группами сидящих или стоящих фигур, сведенных в условные цветовые пятна и распределенных на плоскости с учетом их пластического равновесия. Изображение разворачивается на столь же условном фоне сельского пейзажа с едва намеченными очертаниями деревьев и крестьянских жи-



*Нури Рави. Призыв к счастью.*
*Гуашь. 1957*



*Нури Рави. Полуденный сон.*
*Масло. 1970*

лищ. Показывая бытовой уклад феллахов, мастер дает волю своему незаурядному чувству цвета, посредством которого стремится обобщить впечатления от натуры в продуманных колористических гармониях. Почти все работы выдержаны в определенной гамме — охристо-золотистой, густо-зеленой, бледно-розовой с введением немногих звучных акцентов красного и коричневого. Такая «задан-

ность» цвета призвана донести до зрителя представление о выжженной солнцем земле, цветущих весенних полях, прозрачном воздухе летних сумерек и многом другом, неотделимом от окружающей природы. Яркие нарядные краски одежд крестьян оживляют общую ровную тональность картин, усиливают их праздничность и декоративную зрелищность.

По сравнению с живописью Шейхли произведения на сельские темы Нури Рави (р. 1925) кажутся безлюдными, отрешенными от мира. В начале творческого пути символика художника полна светлого жизнеутверждающего чувства, как например, в композиции «Призыв к счастью» (1957). Стройная фигура девушки в национальной арабской одежде с оливковой ветвью в высоко поднятых руках олицетворяет мир и счастье на земле; ее изображению присуща наивная и торжественная, как в народной лубочной картинке, репрезентативная декоративность. Позднее символическое истолкование явлений и образов меняет свою окраску, что особенно заметно в большом живописном цикле, посвященном иракской деревне. Рави часто рисует глухие, словно вымершие деревушки, одинокие евфратские мельницы, ветхие полуразвалившиеся крестьянские постройки, стоящие у реки или вдоль оросительных каналов. «Художник будто видит их в поэтических грезах. . .»[30] Действительно, жизненная реальность обретает здесь несколько необычный даже не столько поэтический, сколько отвлеченный ирреальный смысл. Странный ровный свет заливает эти картины с их призрачным, как видение, сельским ландшафтом, в котором «туманные краски воспринимаются как сны о прошедшем детстве»[31]. «Полуденный сон» (1970), «Мельницы на реке» (1970-е гг.) проникнуты настроением гнетущей тишины, какого-то мрачного покоя, опустившихся на жилища, необитаемые улицы и заброшенные селения. Во всем их обманчивом спокойствии заложено напряжение, тревожное ожидание перемен, способных изменить остановившуюся жизнь, сбросить ее сонное оцепенение. Этой внутренней экспрессией во многом определяется образная содержательность, эмоциональное воздействие сельских пейзажей Рави.

Ведущие жанры иракской живописи — бытовой и пейзажный — объединяют подавляющее число художников, в том числе и тех,



*Фадылъ Аббас. Восточный базар.*
*Масло. 1960-е гг.*



*Халед аль-Джадир. Деревня.*
*Масло. 1970-е гг.*

чья деятельность началась преимущественно в первые послевоенные десятилетия. Как и у их ближайших предшественников, в творчестве этих мастеров наблюдаются различные тенденции, усложненные и подчас, казалось бы, взаимоисключающие художественные искания. При всем том они сохраняют верность реалистическим принципам отображения жизни, много и в целом успешно трудятся над воплощением образов национальной действительности, внимательно изучают живой натурный материал. К их числу относятся Фарадж Аббо, Фадыль Аббас, Халед аль-Кассаб и другие живописцы, отчасти учившиеся за рубежом, но сформировавшиеся как художники



*Халед аль-Джадир. Иракская деревня. Масло. 1970-е гг.*

у себя на родине. Среди них видное место занимает Халед аль-Джадир (р. 1924) — один из наиболее стойких приверженцев реализма, автор тонко написанных, выразительных пейзажей сельских местностей севера и юга страны. Насыщенные солнечным светом, картины мастера привлекают открытостью, протяженностью воздушного пространства. Он любит высокие горизонты, уводящие взгляд в необъятные дали с зелеными равнинами и песчаными плоскогорьями, среди которых раскинулись крестьянские поселения или совсем маленькие, всего на одну улицу провинциальные город-



*Халед аль-Кассаб. Пальмы.*
*Масло. 1969*



*Халед аль-Джадир. Мир.*
*Рисунок. 1958*

ки с одиноко торчащим минаретом старой мечети. Свежесть пленэрного наблюдения, свободная уверенная техника, энергичный подвижный мазок выдают знакомство с живописью импрессионизма, хотя и понятой достаточно индивидуально. Аль-Джадир тяготеет к законченной, цельной «картинной» форме изображения, добиваясь единства темы и ее воплощения. Примером может служить «Иракская деревня» (1970-е гг.), где ясная скомпонованность всех элементов пейзажа уживается с быстрой, почти эскизной манерой письма. Легкими и точными движениями кисти намечены простран-

ственные планы, даны силуэтные очертания деревенских построек и растущих среди них финиковых пальм, переданы золотистые отблески вечернего заката, сливающие небо и землю в одну теплую охристо-коричневатую тональность. Все мастерски обобщено в цвете, все помогает целостному восприятию эмоционально выразительного образа иракской земли. Так же композиционно завершены, хорошо построены рисунки художника, изображающие будни феллахов, шумные торговые ряды улиц, старую архитектуру арабских городов. Сделанные карандашом и тушью, иногда в беглой набросочной форме, они обладают ценностью вполне законченных самостоятельных произведений. Близки к работам аль-Джадира по жанровым решениям картины Ф. Аббо («Северный пейзаж», 1966), Х. аль-Кассаба («Пальмы», 1969), Ф. Аббаса («Восточный базар», 1960-е гг.), основанные на тщательном изучении натурного мотива, его умелом живописном обобщении. Утверждая красоту родной земли, неповторимый облик ее природы, своеобразные проявления традиционной жизни, эти художники в целом способствовали укреплению позиций реалистического мастерства, общему развитию национальной живописи.

Среди мастеров, посвятивших творчество теме борьбы за социальное равноправие, выделяется Махмуд Сабри (р. 1927). Он принадлежит к тем немногим живописцам 1950-х годов, чье искусство несет в себе протест против несправедливостей жизни, проникнуто горячим сочувствием к тяжелой доле бедняков, вынужденных отстаивать право на существование. Нечеткость исторических, классовых представлений сообщает этому протесту еще во многом неосознанный, стихийный характер, однако в произведениях именно таких художников бытовой жанр наиболее близко подходит к правдивому, неприкрашенному показу реальной действительности. Не случайно идейно-образная направленность новых исканий, отличная от поэтической созерцательности большинства жанристов тех лет, нашла своего рода программное обоснование в следующих словах Сабри: «Художник всегда стремится выразить себя в своем труде, однако изображает он впечатления, желания и надежды не только свои собственные, но и общества, в котором живет. . . Я лично исхожу в своей работе из следующего убеждения: художествен-



*Махмуд Сабри. Похороны революционера (фрагмент). Масло. 1950-е гг.*

ное произведение отображает реальность, искусство воспитывает своими средствами, художник — социальный мыслитель»[32].

Таким социально мыслящим, глубоко преданным народу художником-гражданином и предстает в своем творчестве Сабри. Его произведения, созданные в трудные, суровые предреволюционные годы, изображают восстания крестьян, массовые демонстрации в городах, кровавые столкновения трудящихся с силами реакции. В них отражена жестокая, полная грозного величия и высокого драматизма борьба иракских патриотов за национальное освобождение, демократию и мир. Историческая масштабность избранной темы мо-

нументализирует живопись мастера, выводит ее за рамки жанра. Большие многофигурные полотна «Похороны революционера» (1950-е гг.), «Смерть ребенка» (1950-е гг.), воссоздающие трагические события реальной жизни, раскрывают свое содержание в подлинно монументальной пластической форме. Вытянутые по горизонтали холсты строятся наподобие живописного фриза, они включают в себя множество человеческих фигур, зачастую расположенных одна за другой и максимально приближенных к переднему краю картины. Похожие на величественные стенные росписи, композиции обычно лишены глубины пространства, отдельные планы в них лишь намечены, подчеркивая развитие действия не в глубь изображения, а параллельно картинной плоскости. Острая силуэтность фигур, их преобладающая профильность в сочетании с крупными массивами локального цвета усугубляют впечатление фресковой плоскостности изображенных сцен.

В «Похоронах революционера» всю правую часть композиции занимает торжественно-скорбная процессия участников борьбы, провожающих в последний путь боевого товарища. Намеренное однообразие скованных поз, абсолютная повторяемость жестов идущих людей превращают их фигуры в своеобразный ритмический узор, заставляя еще ярче почувствовать живую экспрессию соседней группы — женщин и детей, оплакивающих смерть героя. Переход от напряженной статики к бурному движению позволяет познать всю глубину человеческих переживаний, разнообразие эмоций и чувств действующих лиц — от волевой собранности, мужественной силы борцов за дело революции до неподдельного горя и отчаяния семьи погибшего. Изображения женщин с запрокинутыми вверх лицами и стиснутыми кулаками, крепко прижимающих к себе детей или устало склонивших голову, отличаются особой эмоциональной насыщенностью. Здесь каждый из образов олицетворяет то гневную решимость и страстный призыв к отмщению, то безграничную материнскую любовь и тревогу за судьбы детей, то тихую всепрощающую скорбь и безмерную усталость. С подлинным мастерством психолога Сабри показывает все настроения и оттенки чувств, находит для их выражения точный пластический рисунок поз и движений, пользуется красноречивым языком жестов и мимики. В поис-



*Махмуд Сабри. Похороны революционера (фрагмент)*



*Махмуд Сабри. Смерть ребенка.*
*Масло. 1950-е гг.*

ках заостренной выразительности он несколько утрирует форму, обобщает ее в угловатых, жестких, будто граненных резцом живописных массах, распластывает в сложнейших ракурсах силуэты фигур на плоскости, сознательно допускает отдельные анатомические неточности. Но эти кажущиеся условности трактовки нисколько не абстрагированы от содержания, напротив, они продиктованы логикой раскрытия идейного замысла.

В полной мере это касается цветового решения полотна, выдержанного в напряженной контрастной гамме красно-багряных и черно-коричневых тонов. Справедливо говорить здесь о предметной символике цвета как важнейшего действенного средства образной характеристики. Красный цвет буквально полыхает в картине, наполняя ее мощным звучанием пламенеющих тонов и оттенков. В представлении автора это как бы цветовое обозначение самой идеи революционной борьбы с ее героизмом и жертвенностью, величием

народного подвига и горечью невосполнимых человеческих утрат. Столь глубокое смысловое назначение красного в композиции раскрывается в богатстве его тональных переходов, в его сгущении или разрядке, в применении оттенков различной светосилы. Не случайно каждый фрагмент полотна решен в своем колористическом ключе, акцентируя внимание на изображенном. Так, например, если фигуры участников траурного шествия даны преимущественно в сдержанных темно-красных и черно-лиловых тонах и едва различимы на нейтральном глухом фоне, то женщины и дети смотрятся ярким огненным пятном, построенным на градациях густо-вишневого, киноварно-красного, золотисто-оранжевого. Исходя из своего самого светлого центра — фигуры мальчика в розовато-белой одежде,— эти цветовые аккорды в разных местах звучат по-разному, то тихо и приглушенно, то открыто и звонко, но везде аккомпанируют мелодии человеческих переживаний. Сабри не ставит задачи углубленного показа душевного мира своих героев. Гораздо важнее для него передать общую эмоциональную атмосферу происходящего, рассказать о глубоком социальном конфликте и его последствиях.

Раскрывая драматизм суровых жизненных обстоятельств, художник вместе с тем далек от чувства тоски и безысходности, он сохраняет веру в несломленный дух своих героев. Даже в таком трагическом произведении, как «Смерть ребенка», можно ощутить мужественную жизнеутверждающую интонацию искусства мастера. Казалось бы, ее трудно, почти невозможно уловить в однозначно воспринимаемой на первый взгляд сцене глубокого человеческого горя. Мертвенный иссиня-черный колорит полотна, острые белые мазки, подобно вспышкам молнии вырывающие из ночной мглы смутные очертания людей, резкие изломанные контуры рисунка — все говорит о тяжелой участи бесправного, задавленного нищетой народа. Но, вглядываясь в композицию, начинаешь различать у скорбящих бедняков гордые позы, сжатые кулаки, прямые твердые взгляды тех, кто не согнулся под ударами судьбы и готов защитить себя. Здесь, как и вообще в живописи Сабри, трагедия и героика тесно переплетаются между собой, придавая трактовке темы народа не только бесспорную социальную значимость, но и всеохватывающую эпическую широту.

В работах мастера, таких, как «Бедность» (1950), «Семья крестьянина» (1950-е гг.), «Строители» (1960-е гг.), «Алжир» (1962), жанровое начало преодолевается смелым образным обобщением. Бытовая среда дана в них лишь намеком, детали сведены к минимуму, пейзаж условен. Все внимание сосредоточено на типизации характеров и жизненных ситуаций, нередко исполненных символического значения. Даже в наиболее «бесконфликтных» вещах Сабри слышатся отголоски социальных потрясений окружающего мира. «Портрет девушки» и «Мать с ребенком» лишены лирической теплоты, камерности в передаче чувств и взаимоотношений людей, их женские образы овеяны тревожным предчувствием грядущих испытаний. Однако суровая действительность не в состоянии сломить героев художника. Не безучастно покорными, а сильными и волевыми предстают они в большинстве произведений, в том числе в превосходных графических листах «Неожиданное наводнение», «Голод в деревне», где особенно отчетливо воспринимаются мужественная собранность крестьян, их сплоченность и единство перед лицом грозящей опасности. Этим стремлением выразить могучую стихию народной борьбы, запечатлеть в поистине собирательных образах пробудившееся историческое самосознание масс работы Сабри близки монументальным рельефам Салима.

Новый, существенный вклад в развитие бытовой живописи и пейзажа внесли мастера среднего поколения, а также молодые художники, пришедшие в искусство в 1960—1970-е годы. В отличие от своих предшественников они миновали важный этап формирования ведущих жанров и восприняли их устойчивую тематику как естественное, вполне определившееся явление отечественного искусства. Однако именно перед ними во всей остроте и напряженности встал сложный вопрос, связанный с представлением о национальной форме.

В живописи Ирака этих лет бесстрастность академической манеры, изощренность импрессионистического письма старших мастеров начинает все решительнее сменяться поисками иных выразительных средств, более соответствующих новым идейно-эстетическим представлениям времени. Истоки таких средств видятся прежде всего в дальнейшем, еще более активном и широком освоении традиций



*Махмуд Сабри. Семья крестьянина.*
*Акварель, 1950-е гг.*



*Махмуд Сабри. Мать и ребенок. Масло. 1950-е гг.*



*Махмуд Сабри. Портрет девушки.*
*Масло. 1950-е гг.*



*Махмуд Сабри. Голод в деревне.*
*Уголь. 1950-е гг.*

древнего доарабского и средневекового исламского искусства, а также современного народного творчества, разнообразных ремесел и кустарных промыслов, что не может не оказывать прямое или косвенное воздействие на художественные воззрения большой группы живописцев. Но как бы ни были различны индивидуальные методы восприятия традиционного начала, все они в конечном итоге сводятся либо к органическому творческому переосмыслению, либо к формальному заимствованию, буквальному повторению исторически возникших художественных особенностей. Двойственность отношения к своим традициям — явление общее, чрезвычайно стабильное в арабском, в том числе и иракском искусстве нового времени, имеющее актуальное значение для судеб молодых, интенсивно развивающихся национальных школ.

Процесс изучения культурного наследия в Ираке не отличается такой масштабностью и напряженностью, как, например, в Египте, где острота проблемы усугубляется сильнейшим, порой сознательно культивируемым в националистических целях [33] эстетическим воздействием стилистики и иконографии древнеегипетского искусства. Но и в творческой практике иракских художников есть немало примеров, позволяющих говорить о противоборстве прогрессивной реалистической и отвлеченно стилизаторской тенденций в живописи последних десятилетий. Первая отстаивает принципы передового демократического творчества на основе слияния достижений национального и мирового искусства. Вторая означает пропаганду устаревших и консервативных, отстраненных от конкретной действительности так называемых арабских, мусульманских, исламских и прочих «местных» форм. Далеко не всегда, разумеется, обе эти тенденции выступают в своем четком законченном виде. Между ними существуют определенные промежуточные течения группового характера и индивидуальные стилистические «вариации», в разной степени тяготеющие к национальному или западноевропейскому художественному первоисточнику и неодинаково осуществляющие их синтез. Но независимо от этого в большинстве произведений иракской живописи, как и повсюду в современном арабском искусстве, ясно прослеживаются основные линии образно-пластического мышления.



*Низар Салим. Бедуин.*
*Масло. 1960*



*Низар Салим. Любительницы чая.*
*Масло. 1960-е гг.*

Во-первых, созерцательное изображение жизни народа, отдаленное от насущных проблем национальной действительности и воплощающееся в формах декоративного творчества. Во-вторых, драматическое восприятие реальности, находящее отражение в условных выразительных средствах, преимущественно экспрессионистических. На основе частичного взаимодействия и взаимообогащения этих двух концепций образного постижения мира возникают произведения, успешно противостоящие откровенному формализму. Таким работам часто недостает социальной остроты, идейной четкости содержания, объективности в оценке жизненных явлений и их образной обобщенности, но в условиях ожесточенного противоборства художественных сил они служат примером наиболее цельного и последовательного воплощения в искусстве актуальной национальной проблематики.

«Как известно, существуют не только разные традиции, но и разные аспекты восприятия традиций, то — в стремлении выразить через раскрытие характерных черт многовекового уклада подлинно самобытные, достойные уважения особенности жизни и мироощущения своего народа, то — в плане косного, противостоящего прогрессу традиционализма, нередко мистифицирующего прошлое»[34]. Это общее для всей современной арабской культуры положение вполне применимо и к иракской живописи. Потребность органически переработать популярные традиционные формы, найти в них черты, созвучные мироощущению современного человека, и сделать их достоянием творческой практики отличает произведения ряда талантливых художников. Живопись Низара Салима, Назихи Салим, Шакира Хасана аль-Саида и их более молодых сподвижников окрашена влиянием местной культурной традиции, понимаемой не внешне, в узко формальном плане, а прежде всего как широкая, исторически сложившаяся совокупность глубинных эстетических представлений арабской нации. Апеллируя не столько к букве, сколько к духу народного искусства и вместе с тем как бы заново постигая его жанровые каноны, излюбленные образы, устойчивые формы, эти мастера сумели добиться в своих работах целостности и завершенности художественного претворения.

Характерные для традиционного или, условно говоря, «фольклорного» направления ясность и безмятежность восприятия мира присущи картинам Низара Салима (р. 1927). Они отображают глубоко укоренившиеся в иракском обществе проявления народного быта, трактуя их в опоэтизированном виде, часто с позиций патриархальной старины, вне связи с конкретным временем. Художник любуется мужественной силой жителей пустыни («Бедуин», 1960), наблюдает спокойное, мирное течение домашней повседневности («Любительницы чая», 1960-е гг.), рисует оживленные пестрой толпой торговые улицы («Вход на рынок», 1970), внимательно всматривается в панораму городской жизни («Крыши», 1974). Важную роль в организации композиций играет точно найденное равновесие между пластическими, цветовыми и линейными компонентами картины. Ритмическая согласованность всех частей изображения рождает чувство гармонии, умиротворенности, ощущение того простого, размерен-



*Низар Салим. Шведский пейзаж.*
*Масло. 1960-е гг.*

ного, веками налаженного человеческого бытия, которое придает работам живописца оттенок эпического повествования.

В произведениях Н. Салима воплощен фольклорно-поэтический дух традиционной народной среды, романтизированный воображением художника.

Особенно это заметно в вариациях на темы «багдадиат», вызывающих широкий круг зрительных и эмоциональных ассоциаций. Они убеждают в хорошем знании различных источников, длительное время питавших художественную культуру иракского народа,— от миниатюры эпохи средневековья до лубочной картинки наших



*Низар Салим. Мир.*
*Масло. 1970-е гг.*

дней. Вслед за Джавадом Салимом автор вводит зрителя в причудливый мир народного поэтического воображения. Как и основоположник жанра, он мало заботится о соблюдении единства времени и места, о связном изложении целостного изобразительного рассказа. Художник смело совмещает самостоятельные сюжетные мотивы, изобретательно варьирует их, каждый раз обогащая новыми смысловыми оттенками, пользуется языком намеков и иносказаний, нигде не теряя чувства меры, не утрачивая доступности и занимательности в своих живописных «пересказах» устного фольклора. Следуя традиции жанра «багдадиат», он видит его специфическую изобразительную поэтику в свободной импровизации линией и цветом, сливающимися в красочный узор подобно тому, как из словесных образов слагается цветистая, насыщенная метафорами речь



*Шакир Хасан аль-Саид. Крестьяне.*
*Масло. 1970-е гг.*

арабского сказителя. Изысканность колорита старых миниатюр так же легко сочетается здесь со смелой экспрессией лубочных рисунков, как задушевная лирическая интонация с грубоватым народным юмором в популярных иракских песнях и поэмах-касыдах. Щедрая декоративность сцен усиливается элементами национального орнамента, вплетенными в композиционную ткань изображений и выполняющими роль границ или интервалов между отдельными фрагментами картин. Написанные маслом и гуашью, эти работы Низара Салима свидетельствуют об интересе к одному из самых самобытных и уже признанных несмотря на свою молодость жанров иракской живописи, каким является «багдадиат».

Как своеобразный интерпретатор национального арабского фольклора выступает живописец и график Ш. Х. аль-Саид (р. 1926). В его произведениях более непосредственно, чем у других мастеров, прослеживается связь с традиционным эпосом, романтическим миром народных легенд и преданий, с тем устойчивым комплексом этических, нравственных, философских воззрений, который во многом определяется идеями ортодоксального ислама и издавна бытует в арабском обществе. Эта связь получает неоднородное претворение в картинах и рисунках аль-Саида. Его живопись нередко зашифрована сложной символикой арабской мифологии, отвлеченным толкованием религиозных догматов. Содержание облекается в условную орнаментальную форму, принимает вид самоцельного узора, прихотливой арабески, близких к приемам абстрактно-декоративного выражения. Одно из немногих исключений — полотно «Крестьяне» (1970-е гг.), внушительной силуэтностью фигур людей, лаконизмом пластической трактовки, строгим коричневато-охристым колоритом напоминающее монументальную настенную роспись.

Значительно интереснее кажутся графические работы, исполненные пером и представляющие вариации на фольклорные темы. Последние связаны с широко распространенными у арабов сказаниями, пришедшими из глубины веков, повествующими о героизме народных избранников, их отважных подвигах, совершенных во имя родины, о беззаветной преданности славных арабских витязей и богатырей родной земле, о чистой, возвышенной любви к женщине. Такие литературные произведения, как «Повесть об Антаре», «По-




*Шакир Хасан аль-Саид. И сказала Шахразада: уже наступило утро. Из цикла иллюстраций к сказкам «Тысяча и одна ночь».*
*Рисунок пером, тушь. 1962*




*Шакир Хасан аль-Саид. Госпожа и служанка.*
*Из цикла иллюстраций к сказкам «Тысяча и одна ночь»*

весть о Камар аз-Замане», «Носильщик и семь дочерей», «Повесть о Лейли и Меджнуне», песни и касыды бытового и религиозного содержания и многие другие источники устного народного творчества пользуются большой популярностью у арабских художников. В Ираке особенный интерес вызывают знаменитые сказки «Тысяча и одна ночь», которые иракцы считают своим национальным эпосом и в которых усматривают неисчерпаемые возможности для создания самобытных художественных произведений.

Художник не столько иллюстрирует текст книг «Тысячи и одной ночи», сколько вольно перелагает на язык графики основные сюжетные ситуации, фабульные линии отдельных сказок, давая выход




*Шакир Хасан аль-Саид. Летающий конь.*
*Из цикла иллюстраций к сказкам «Тысяча и одна ночь»*

фантазии, пластически комментируя затейливую вязь сказочного повествования. Показательна графическая серия, датируемая 1962 годом и близкая своим общим фольклорным складом картинкам жанра «багдадиат». Такие листы, как «И сказала Шахразада: уже наступило утро», «Госпожа и служанка», «Летающий конь», представляют сплав жизненных реалий, метких бытовых наблюдений с неистощимой выдумкой, захватывающей игрой в чудеса, сказочной фантастикой. Правда и вымысел тесно переплетается в этих четких контурных рисунках, слегка оживленных беглой штриховкой. Следуя некоторым иконографическим образцам миниатюрной живописи, автор сочетает чеканную строгость силуэтов с условной фронталь-

ностью поз людей, пантомимностью их жестов. Черты архаической стилизации, впрочем сознательной у аль-Саида, сказываются и в том, что он насыщает свои тщательно ритмизированные композиции элементами арабской каллиграфии — изобразительными подстрочниками или назидательными изречениями. Они органически включаются в общую систему изображения, отточенной графикой своих начертаний усиливая его декоративный строй. Иначе обстоит дело с живописными работами, где попытка обыграть орнаментальную природу каллиграфического текста зачастую оборачивается самоцельной выразительностью отвлеченного узора.

Размеренно и неторопливо течение жизни в картинах талантливой художницы Назихи Салим (р. 1927). Правда, ей не чужды и социальные ноты, иногда прорывающиеся сквозь внешнее спокойствие запечатленных сцен. Такие полотна, как «Сестры с братом» (1960-е гг.), «Семья» (1970-е гг.), в целом правдиво рассказывают о нелегкой участи простых людей, их заботах и переживаниях. Однако стихийный протест против окружающей действительности выражен недостаточно внятно, он растворяется в той поэтической созерцательности, которая вообще присуща мастерам рассматриваемого направления. Много внимания уделяет художница быту так называемых болотных арабов, живущих на берегах полноводных озер центральной части и юга страны. Живописная природа этих мест служит фоном для изображения привычных занятий рыбаков и феллахов, показанных в характерной ландшафтной среде, но лишенных каких-либо примет времени, сегодняшнего дня.

Как зыбкие видения, скользят по недвижной глади воды легкие рыбачьи суденышки, возникают из густого предрассветного тумана округлые очертания свайных хижин, построенных на воде и крытых желтой соломой, смутно вырисовываются силуэты стоящих в лодках или возле своих жилищ обитателей этого привольного озерного края. «Болотные арабы», «Болото» и другие полотна истекшего десятилетия написаны в текучей фактуре, широким движением кисти, моделирующим лишь основные объемы. Они хорошо передают воздух, рассеянный свет, туман над водой, но в то же время декоративны по общей цветовой организации масс, тщательно построены и композиционно уравновешены.



*Назиха Салим. Ширин.*
*Масло. 1960-е гг.*



*Назиха Салим. Сестры с братом.*
*Масло. 1960-е гг.*



*Назиха Салим. Болото.*
*Масло. 1970-е гг.*

Свободная живописная манера сохраняется в откровенно фольклорных вещах Назихи Салим, нарядных и радостных, как праздник. Картина с характерным названием «Мир и развлечения иракских женщин» (1972) представляет своего рода пасторальную сцену народного танца. Самозабвенно танцующие и играющие на бубнах женщины в ярких красных, зеленых, желтых, коричневых, розовых одеждах показаны на фоне зеленого ковра, ограниченного со всех сторон оранжевой полосой. В этом замкнутом пространстве фигуры тесно располагаются одна над другой, до краев заполняют поверхность холста своими крупными плоскостными массивами; цветовые пятна, ритмически повторяясь, объединяют все в единое живопис-



*Назиха Салим. Ширин.*
*Масло. 1971*



*Назиха Салим. Мир и развлечения иракских женщин. 1972*

ное целое. Настроение ясной, ничем не омраченной радости бытия находит выражение в чистых звонких красках композиции, в ее светлой мажорной тональности.

В творчестве мастеров среднего и младшего возраста особенно резко обозначились противоположные взгляды на свое художественное наследие. Стилизаторские искания, ретроспективная подражательность, навязчивое следование консервативным традициям прошлого — путь для тех, кто сознательно отгораживает себя от проблем современности. Их произведения служат целям так назы-



*Иса Ханна. Портрет девочки.*
*Масло. 1970-е гг.*



*Махуд Ахмед. Танец.*
*Масло. 1971*

ваемого национального модернизма[35], основанного на буржуазной идеологии наиболее отсталых и реакционных кругов общества. Иное отношение к наследию у прогрессивно настроенных деятелей искусства Ирака. Изучение памятников древности и средневековья означает для них не замыкание в узком кругу ремесленной стилизации, а возможность последовательно отстаивать подлинные ценности национальной культуры. Обращение к художественным достижениям прошлого помогает им ярче и полнее выразить свое время, свою эпоху. В процессе идеологической вражды сталкивающихся направлений это прежде всего вопрос о гражданской позиции художника, о месте и значении его творчества в борьбе за общественный прогресс.

Живопись передовых мастеров, созданная на протяжении 1960—1970-х годов, убеждает в плодотворном слиянии традиционного изо-



*Зияд Махмуд Салах. Кони.*
*Масло. 1970-е гг.*

бразительного начала с современной темой, причем нередко в ее социальном аспекте. Для ряда молодых художников показательны поиски национальной формы, обогащенной знанием зарубежного реалистического искусства, способной выразить всю сложность явлений окружающей действительности. В этом направлении работают такие одаренные живописцы, как Махуд Ахмед (р. 1939) и Мохаммед Ариф (р. 1937), получившие художественное образование в СССР. О первом из них неоднократно отзывалась иракская критика, указывая в частности, что «в его живописи своеобразно сочетаются народные фольклорные образы с драматическими сюжетами из национальной истории, стилистические особенности современных мексиканских монументальных фресок с символическим



*Махуд Ахмед. Аль-Шимер.*
*Масло. 1973*

истолкованием жизненных явлений»[36]. Разумеется, круг влияний М. Ахмеда много шире, он включает в себя основательное знакомство с произведениями советских мастеров, со многими другими явлениями прогрессивного искусства современности, что действенно сказывается на сложении демократического мировоззрения художника. Справедливо и то, что «символическое истолкование» жизни не является для него главным, хотя и занимает свое место в живописи разных лет, особенно в работах историко-фольклорного содержания. Одна из них — картина «Аль-Шимер» (1973), замысел которой автор объясняет следующим образом: «По преданию Аль-

Шимер — это отрицательный герой, убивший внука пророка Мухаммеда — святого Хусейна. Во время религиозной недели «ашура» человек в красном (кровавого цвета) костюме появляется перед народом, тем самым возбуждая в людях ненависть к убийце Хусейна и вызывая жалость к убитому. Так как Аль-Шимер — олицетворение зла, народного горя, то я использовал этот образ в переносном смысле, подразумевая под ним отрицательные силы, угнетающие наш народ, такие, как империализм и сионизм»[37]. Насыщенность фольклорной и религиозной символикой затрудняет порой понимание произведений Ахмеда, таких, например, как «Синий эпос», «Художник и модель». Усложненная многозначность их содержания рассчитана на образно-ассоциативное восприятие, хорошо подготовленное для усвоения арабской мифологии и ислама. Однако на примере «Аль-Шимера» видно, как поэзия национального эпоса может стать выразителем злободневных проблем современности. В минувшее десятилетие художник все настойчивее связывает свое искусство с общественной жизнью арабских стран, со всем тем, что неотделимо от их нынешней сложной истории.

Драматическое восприятие действительности, выразительный реализм образов отличают картины Ахмеда, в которых отражены военные события на Ближнем Востоке. Динамика композиции, острота рисунка сопряжены в них с контрастами локального цвета, своими резкими диссонансами усугубляющими впечатление ужаса войны. Глубоким трагизмом проникнут живописный триптих «Смерть и рождение в Палестине» (1970). В средней части на красно-багровом фоне пожарищ изображен палестинский партизан с автоматом в руках; его устремленное вперед, данное в сложном ракурсе движение повторяется в угловатых линиях иссохшего дерева на переднем плане, словно взывающего к защите истерзанной врагами палестинской земли. Слева, контрастируя мертвенной синевой с огненным заревом центрального фрагмента триптиха, показана убитая женщина с опрокинутой корзиной и рассыпанным хлебом, а в глубине, над ее распростертым телом,— падающая в ослепительной вспышке черная бомба. Справа в дробном мелькании черных, желтых и синих пятен света предстает фигура матери, плачущей над погибшей девочкой. Основную эмоциональную нагрузку в этой многочастной



*Махуд Ахмед. Сионистский налет.*
*Масло. 1973*

композиции несет цвет, подчеркнуто напряженный, вызывающий настроение острой тревоги народного бедствия, построенный на резком столкновении зловещих кроваво-красных и мрачных, безжизненных, как сама смерть, сине-черных тонов.

Цветовой экспрессией достигнута выразительность почти плакатного решения и в других аналогичных работах — «Сионистский налет», «Фидаин (палестинский партизан)», «Подарок партизану». В них сохраняется присущая Ахмеду склонность к символической трактовке содержания. Но символика эта иного свойства, чем в



*Низар Хиндауи. Национализация.*
*Темпера. 1975*

фольклорных вещах, подразумевающих богатство ассоциативных ходов. В полотнах на военные темы, основанных на остром образном обобщении реальных фактов, она прочитывается сразу, однозначно и целостно, с убеждающим лаконизмом политического плаката. Здесь на первый план выступает не отвлеченная, замкнутая в себя эрудиция этнографа, знатока фольклора или ученого богослова, а гражданская взволнованность художника-публициста, переживающего тревоги и беды своего времени. Не будет преувеличением сказать, что лучшие произведения таких мастеров, как Махмуд Сабри и Махуд Ахмед, в немалой степени содействовали дальнейшему распространению общественно-политической тематики. Достаточно назвать такие значительные работы 1970-х годов, как «Нет — переговорам с агрессором» и «Приветствие революции» Азама Баззаза, «Возрождение» и «Национализация» Низара Хиндауи, «Социальный прогресс» Аль-Мусави, чтобы представить растущий интерес иракских художников к отображению насущных задач своей и общеарабской действительности.

Самобытность художественного мышления отличает Мохаммеда Арифа, посвятившего творчество арабам и курдам, крестьянам и кочевникам Ирака. Его произведения привлекают эпической широтой образов людей из народа, олицетворяющих представления живописца о мирной и счастливой жизни его соотечественников. Ариф часто затрагивает большие проблемы современности, но, по сравнению с Ахмедом, избегает драматизма в их истолковании, так же как и конкретности в передаче жизненных коллизий. Через всю его живопись проходит мысль о разумном, гармоничном устройстве арабского общества, свободном от жестокости и насилия, военных конфликтов и кровопролития. Художник далек при этом от социальных утопий, он трезво оценивает несовершенство реальной действительности, но, быть может, именно поэтому так страстно мечтает о мире и взаимопонимании, так настойчиво стремится к воплощению в искусстве своих общественных и гражданских идеалов. Курд по происхождению, он много внимания уделяет отображению жизни курдского народа, его истории и быта, борьбы за национальное достоинство и равноправие среди прочих народностей независимого Ирака. Таковы картины, изображающие историко-фольклорные



*Мохаммед Ариф. Мир в стране.*
*Темпера. 1966*



*Мохаммед Ариф. Мир в Курдистане. Темпера. 1967*



*Мохаммед Ариф. Женщины из деревни.*
*Темпера. 1969*



*Мохаммед Ариф. Кусок хлеба.*
*Масло. 1978*



*Мохаммед Ариф. Курдский танец. Масло. 1979*

сюжеты, сцены героического эпоса курдов, их народные танцы, пейзажи города Эрбила, в котором родился художник, натюрморты с предметами домашнего обихода курдов и многое другое.

Особое место в этом цикле работ принадлежит «Миру в Курдистане» (1967) — большой программной композиции, в символическом виде раскрывающей мечту художника о мирном решении курдской проблемы. Написанная темперой на фанере, она, впрочем, как и вся станковая живопись Арифа, обладает отчетливыми признаками монументально-декоративного стиля. Вытянутое по вертикали изображение отчасти повторяет картину «Мир в стране», созданную годом раньше и посвященную той же теме мирного урегулирования внутренних конфликтов на севере страны, в иракском Курдистане. Автор целиком переносит оттуда фигуры мужчины и



*Саад Тай. Трое под солнцем.*
*Масло. 1964*

женщины в арабских одеждах, склонившихся над голубем и олицетворяющих национальный мир в стране. К их компактной группе добавляется теперь могучая богатырская фигура курдского воина; после долгой разлуки, вернувшись домой, он встречает объятия своей верной подруги. На всем лежит явственный отпечаток эпической былины с ее мерным, торжественным ритмом, яркостью образных характеристик, пристрастием к изобразительным метафорам, поэтическим сопоставлениям. Символической наглядности сцены в полной мере соответствует живописно-пластический строй картины. Основным формообразующим средством служат широкие звучные силуэты человеческих фигур, данных на светлом, почти нейтральном пейзажном фоне. Плавные волнистые очертания пластических



*Саад Тай. Готовят сети.*
*Масло. 1964*

масс, усиленные графическим контуром, гармония локального цвета, выразительная ритмика несколько статичных поз и движений, любовь к узору и орнаментальности — все это вызывает в памяти стилистику арабской миниатюры, оригинально переведенную на язык монументализированных форм.

Отточенная линеарность в совокупности с ровно положенным насыщенным цветом определяет характер и других произведений, таких как «Люди из Саудовской Аравии», «Женщины из деревни», «Перед закатом». В «Возвращении кобылицы» (1973) воссоздан образ гордого и преданного человеку коня, вообще популярный в иракской живописи, олицетворяющий у арабов мужество, силу и благородство. Однако повторяемость декоративных решений, как и само обращение к фольклорным мотивам, уже не всегда удовле-



*Саад Тай. В лодке.*
*Масло. 1965*

творяет Арифа. В недавно написанных на холсте маслом бытовых сценах и пейзажах он стремится к бо́льшей живописности, тональному колориту, объемности и материальности формы. Решительные поиски иных, чем прежде, выразительных средств сопряжены с исканиями более сложных, социально напряженных образов человека, что, в частности, заметно в полотне «Кусок хлеба» (1978). Тоскливым одиночеством веет от фигуры девочки-подростка с хлебной лепешкой в руке, выделенной светлым пятном на темном фоне пустого окружающего пространства. Настроение тревоги и безысходности, пронизывающее композицию, звучит в разительном контрасте с героико-эпической тональностью курдской серии, свидетельствуя о новых качественных изменениях в творчестве мастера, о его углубленном подходе к оценке жизненных явлений.



*Саад Тай. Рыбаки в лодках. Масло. 1967*

Тематика, связанная с жизнью «болотных арабов», характерна для Саада Тая (р. 1935), близкого демократизмом своих убеждений названным художникам. С редким упорством этот тонкий колорист, превосходный мастер композиции разрабатывает полюбившийся ему круг сюжетов и образов. «Феллахи, рыбачьи лодки, сельские жители, обычно изображенные в ярком солнечном свете или в лунном сиянии, заполняют все пространство его холстов»[38],— указывает Н. Салим, относя Тая к числу ведущих иракских реалистов нынешнего поколения. У него почти не встретишь сцен тяжелого изнурительного труда, отсутствует непосредственный рассказ о тяготах по-



*Саад Тай. Лодки в порту Басра. Масло. 1970-е гг.*

вседневного существования местного населения, но от этого все увиденное и запечатленное художником не теряет своей достоверности. Есть какая-то особая значительность в неторопливом, мерном круговороте тех привычных дел и занятий, вечных, как мир, забот земледельцев и рыбаков, которые и составляют реальность жизни героев Тая. Починка рыбачьих сетей («Готовят сети»), терпеливое ожидание улова («Рыбаки в лодках»), недолгий отдых после работы («Трое под солнцем»), крестьянские хлопоты перед посещением базара («На рынок»), женщины, занятые домашним хозяйством, и играющие дети («Композиция») — все это не фиксация случайных



*Саад Тай. Улица старого Багдада. Масло. 1969*



*Суад Аттар. Торговец.*
*Масло. 1964*

разрозненных эпизодов, а единое, глубоко прочувствованное повествование о сегодняшней иракской действительности. Многофигурные композиции обычно строятся с учетом равновесия силуэтных масс, с тонким пластическим чутьем распределенных на пространственном поле картин. Последнее (за исключением полотен пейзажного типа) мало разработано, являя собой условную, многоцветно окрашенную среду, оттеняющую крупные тональные пятна,— фигуры людей, рыбачьи баркасы, постройки феллахов. Разрядкой или сгущением цвета убедительно показываются особенности освещения: палящий полуденный зной в розовато-белесой, будто выгоревшей от солнца картине «В лодке» (1965) или, наоборот, густой



*Суад Аттар. Ассирийский сад.*
*Масло, темпера. 1975*



*Фуад Джихад. Апрельская радость.*
*Темпера. 1970-е гг.*



*Фуад Джихад. Странствующий всадник.*
*Темпера. 1970*



*Хасен Абдальуан. Из серии «Багдадские балконы».*
*Смешанная техника. 1975*



*Амр аль-Убайди. Бедуинские воины. Гуашь. 1975*

ультрамариновый бархат теплой южной ночи в «Рыбачьей деревне» (1970-е гг.). В тех случаях, когда акцент делается на передаче эффектов вечернего закатного или ночного лунного освещения с их резкими контрастами цвета, на помощь кисти приходит мастихин, как, например, в полотне «Лодки в порту Басра» (1970-е гг.), где фактурная, широко и толсто положенная краска образует необычайно звонкую, интенсивную палитру красно-сине-фиолетовых тонов. Как и другие иракские живописцы, Тай, несомненно, интересуется декоративно-ритмическими исканиями, но подчиняет их четко обусловленному содержанию своих произведений, в гармонической слитности утверждающих правду и красоту народной жизни.

Молодые художники Ирака стремятся развивать жанры, прочно вошедшие в современную национальную живопись и успевшие собрать мастеров разных поколений. Преемственность местных традиций, как уже говорилось, отчетливо видна в трактовке поэтических сцен патриархального быта, фольклорных сюжетов, картинок «багдадиат». Объединившиеся в силу общности творческих взглядов, но отнюдь не индивидуальных манер, почитатели этих популярных жанров тем не менее принципиально близки в своих художественных поисках, в единстве исходной, отправной позиции, основанной на внимательном, любовном утверждении традиционного начала. Фольклор как проблема наследия сближает не только мировоззренческие представления молодых мастеров, но и нередко формальные качества живописной манеры. Здесь сами мотивы изображений как бы источают аромат старины, восточной сказки, облекаясь в декоративные решения, зачастую тяготеющие к орнаментальным принципам.

Художница Суад Аттар «изображает женщин в духе примитивных орнаментов, покрывающих яркие платья и грубо раскрашенную мебель в крестьянских домах» [39], констатирует Д. И. Джебра. «Ее живопись насыщена особой атмосферой фантастики и символики эпохи Аббасидов»[40],— добавляет журнал «Аль-Ривак» («Галерея»). Такие полотна С. Аттар, как «Ассирийский сад», «Торговец», «Свадебная церемония», уводят воображение в красочный мир арабских преданий, они исполнены безупречного чувства ритма, легко и непринужденно стилизуют орнаментальные формы ассирийских



*Талиб Мэкки. Молодожены. Масло. 1974*

рельефов и мусульманских миниатюр. Мотивы старинных иракских легенд звучат в картинах Фуада Джихада «Странствующий всадник», «Колокольчик и луна», «Апрельская радость», равно как и в обширных живописных циклах «Калила и Димна», «Тысяча и одна ночь». В них своеобразно совмещаются некоторые приемы византийского искусства — иконописные лица персонажей, архаический блеск золотого фона — с приемами миниатюр Яхьи аль-Васити. Художник работает плоскостным цветовым пятном, уподобляя фигуры людей элементам орнамента, частям декоративного узора в многофигурных композициях. Поэтические строки отводит критика и Хасену Абдальуану — одному из самых вдохновенных певцов старого уходящего быта, своеобычному истолкователю арабских преданий: «Образы мастера одновременно подлинные и придуманные,

особенно в изображениях поседевших от времени жилищ и построек с нависающими балконами, которые как бы парят в прозрачном, светлом воздухе таких же древних иракских городов»[41]. Его серия «Багдадские балконы» представляет своего рода сюжетные фольклорные арабески, расцвеченные буйной фантазией автора, умеющего сплетать в единый красочный узор реалии быта со сказочной символикой. В этом отношении он достойный продолжатель жанра занимательных бытовых фантасмагорий, с таким блеском разработанных в иракской живописи Джавадом Салимом.

Приведенные цитаты и высказывания, несмотря на их известную субъективность, позволяют выделить главный теоретический тезис иракской критики о соответствии формы и содержания в работах ведущих мастеров «фольклорного» направления. Действительно, богатство поэтического воображения, воспитанного на тонком, бережном отношении к ценностям многовековой народной культуры, сочетается у них с щедростью декоративного видения, исторически сложившегося под влиянием коллективного творческого опыта поколений. Произведения этих художников отличаются жизнеутверждающей непосредственностью, наивной свежестью и тем «очарованием детства»[42], которое сближает их с подлинно народными истоками творчества. В основе создания подобных композиций лежит стилизация, понятая как способ освоения наследия, как традиционная форма художественного мышления, наиболее стойкая и невосприимчивая к навязываемым извне стандартам западного формализма. Выступая на определенном этапе развития национального творчества в роли хранителя его самобытных качеств, стилизация в своих наиболее умеренных, художественно продуманных проявлениях в целом отвечает поступательному движению искусства Ирака, стремящегося противостоять натиску зарубежного модернизма.

Перспективность подхода молодых талантливых художников к проблеме национального своеобразия проступает еще ярче по сравнению с распространенной сейчас тенденцией к самоцельному ретроспективизму и внешней архаике. На протяжении 1960—1970-х годов в иракском искусстве наблюдается значительное усиление субъективистских исканий, связанных с ложными представлениями о специфике национальной формы, возросло стремление к отвлечен-



*Назиха Рашид. Две сестры.*
*Масло. 1973*



*Ясин Шакер. Деревенские дома.*
*Масло. 1965*



*Саади Кааби. Бадийские палатки.*
*Масло. 1975*

ности произведений, претендующих на «почвенную» самобытность. В этом негативном процессе уже наметилась своя классификация создания художественных анахронизмов, предполагающая ремесленно-точное копирование памятников доарабской и мусульманской культуры или, напротив, излишние вольные вариации на их темы. Последние даже породили особый жанр собственных «арабских абстракций», превративших содержательность традиционных приемов и средств в чисто формальную схему. Возведенные иракскими модернистами чуть ли не в ранг «местного» художественного канона, такие умозрительные построения чаще всего грешат поверхностным обезличенным декоративизмом, лишенным каких-либо национальных признаков.

Предельное упрощение, грубая схематизация канонов месопотамского искусства, выхолощенная беспредметность оторванных от естественной исторической почвы исламских символов легко смы-



*Наамет Хикмат. Басра.*
*Масло. 1974*

каются в подобных работах с откровенными модернистскими деформациями, а в крайних своих вариантах переходят в беспредметничество. Отказ от конкретизации содержания, лишенного даже малейшего жизненного правдоподобия, характеризует полуабстрактную живопись Дии аль-Азави. В его картинах «Черная ночь», «После битвы», где, по утверждению Д. Джебры, автору будто бы удалось «слить мусульманское искусство с шумерским»[43], за хаотическим нагромождением плохо нарисованных фигур людей и животных невозможно понять идею, уловить суть замысла. Не менее бессвязны композиции Кадума Хайдара из серии «Эпос мученика», призванные рассказать о трагической гибели сына халифа Али Хусейна; религиозная тема служит здесь лишь внешним поводом для погружения живописца в мир неясных видений и подсознательных ассоциаций. Несмотря на достоверность отдельных деталей, образы картин не более чем зыбкие намеки, смутные призраки прошлого, не



*Халед Раххаль. Утренний туалет. Рельеф. Гипс, тон. 1947*

способные воздействовать на воображение мусульманина. Еще очевиднее расхождение с реальностью в полотнах Гази Сауди, таких, например, как «Золотые лучи во тьме» или «Композиция № 1»; их бесплотные, туманные, неосязаемые формы только при изощренной фантазии можно принять, как на том настаивает художник, за некую исламскую символику нашего времени.

В иракской критике нередко предпринимаются попытки обосновать «довольно старую и ложную точку зрения о прямой связи между средневековой орнаментикой и современными абстракциями»[44]. С особым упорством сторонники таких утверждений ссылаются на арабскую каллиграфию, якобы по самой своей изобразительной природе предназначенную для выражения не только религиозного мусульманского «духа», но и вообще всякого рода абстрактных идей и понятий. Они игнорируют то положение, что графическая



красота текста старых рукописей была неотделима от смысла, со-

держания арабского письма, что именно в единстве слова и его изображения заключается главный эстетический закон классической каллиграфии. Разорвав это единство, арабские модернисты создали новую «абстрактную каллиграфию», целью которой стало бессмысленное, произвольное обыгрывание пластических качеств арабского шрифта и его различных модификаций, существующих как самостоятельный графический или живописный узор. Такими ничего не значащими, чисто декоративными фантазиями предстают композиции Джамиля Хамуди «Арабская надпись», «Буквы в голубом» и многие другие, являющие собой типичный пример распространенных ныне в арабском искусстве каллиграфических абстракций. «Обращение модернизма к каллиграфии имеет целью утвердить себя как преемника одного из видов национального искусства, доказать, что каллиграфия содержит в себе черты абстрактной живописи. Формальный анализ образцов классической каллиграфии начисто опровергает эти претензии. Классическая каллиграфия имеет своей целью придать красоту изображению слов, усилить их экспрессию графическими методами, в отличие от абстрактной каллиграфии, которая стремится лишь к экспрессии формы»[45]. Эти слова, вскрывающие ошибочную суть лишь одной частной теории, вполне применимы и к общей оценке явлений модернизма в современном искусстве Ирака. Произвольная игра отвлеченных форм, в какие бы национальные одежды она ни рядилась, означает для арабских модернистов то же, что и для их единомышленников за рубежом — разрыв с реальным миром, равнодушие к человеку и своей эпохе.

Попыткам идейно обосновать и даже канонизировать отдельные проявления модернизма в арабском искусстве оказывают стойкое сопротивление прогрессивные художники Ирака. Среди них ведущее место занимают живописцы разных поколений, совместными усилиями которых иракское искусство последних десятилетий оказалось поднятым на новую качественную высоту. Независимо от сложностей нынешней художественной обстановки в стране достижения живописного творчества позволяют говорить о росте реалистических тенденций внутри школы. Этим она обязана в первую очередь мастерам, активно выступающим в защиту национальной культуры и ее художественных традиций.

## ИДЕИ И ОБРАЗЫ В СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЕ ИРАКА

Сложение новой пластики Ирака, несколько отставая от формирования основных живописных жанров и направлений, приходится преимущественно на 1960-е годы, характерные появлением первых значительных произведений.

Сильный толчок для ее развития дали работы Джавада Салима, особенно превосходные рельефы «Монумента Свободы», ставшие профессиональной школой мастерства для последующих поколений иракских ваятелей. Закономерно поэтому, что наиболее ощутимых результатов в национальной скульптуре достигли мастера среднего возраста, выступившие вскоре после Салима, непосредственно с ним связанные и считающие себя его учениками и продолжателями. Однако зарождение и быстрый рост пластического творчества в стране вряд ли можно объяснить воздействием достижений только одного художника, пусть даже такого крупного и влиятельного, как Салим. Причина этого явления значительно шире. Она коренится в общей культурной ситуации в Ираке этих лет, характерной растущей творческой активностью, размахом художественного движения, стремлением охватить все новые виды и жанры изобразительного искусства.

О масштабах этого движения можно судить хотя бы по числу художественных группировок. Одна за другой возникают группы «14 июля», «Адам и Ева», «Угол», «Новое мировоззрение», «Ниневия», «Треугольник» и другие объединения [46], часть из которых, кстати сказать, просуществовала весьма недолгое время. Основанные на разноречивых, подчас узко эстетствующих программах и декларациях, они отражали возросшее к середине 1960-х годов в иракском искусстве противоборство реалистических и модернистских течений. И если живопись, уже «искушенная» многообразными соприкосновениями с современным западным искусством, оказалась отчасти вовлеченной в формалистические эксперименты западноевропейского толка, то скульптура в пору своего зарождения первенствующее внимание уделила изучению национального наследия. Это не значит, что она сумела избежать специфических трудностей перио-

да становления. Последние связаны главным образом с проблематикой освоения традиционного художественного материала, и в этом отношении иракская пластика решала те же, отнюдь не простые идейно-художественные задачи, что и живопись. «Художественное движение в Ираке беспрерывно активизируется и расширяется. Живописцев в стране много. Скульпторов, правда, меньше, однако мы допустили бы несправедливость, если бы не посвятили им специальное рассмотрение с целью проанализировать направление их поисков, которые близки поискам живописцев»[47], — констатирует Д. Джебра, подчеркивая сходство творческих устремлений мастеров скульптуры и живописи Ирака.

Одной из самых насущных задач, стоящих перед иракской скульптурой, является практическое использование традиций в их непосредственной связи с современностью. Произведения 1960—1970-х годов отражают два главных аспекта восприятия наследия. Это, как и в живописи, поверхностные стилизаторские искания и встречаемые реже попытки серьезного изучения искусства прошлого. Расхождение исходных творческих позиций большинства мастеров позволяет еще раз поставить вопрос о проблемах стилизации, ее консервативных формах и прогрессивных тенденциях.

Усиленно насаждаемый ретроспективизм, как и повсюду в арабском искусстве, выражает в данном случае аполитичность некоторых иракских ваятелей, их отрешенность от сегодняшнего дня. Равнодушие к современности повсеместно и довольно искусно маскируется под увлеченность древним, либо ныне существующим народным искусством. Так, например, в Египте это не что иное, как простая реставрация формальных признаков ложно понятого «фараонического стиля», их механическое перенесение или чрезмерная гиперболизация. В Ираке тот же нарочитый эстетизм, холодный аналитический расчет лежат в основе подражания ассирийским памятникам, вызывающим наибольшее число ремесленных имитаций. При этом египетских и иракских стилизаторов роднит общее нежелание считаться с изобразительной спецификой древних канонов, формировавшихся в иных исторических условиях и поэтому не способных полностью соответствовать художественному мировоззрению новой эпохи. Не романтическая тоска по ушедшему, а холодный рассудоч-

ный пассеизм сближает подделки копиистов старого стиля, будь то пластические слепки «фараонических» канонов в Египте, ассиро-вавилонских в Ираке или хетто-сирийских в Сирии. Ошибочные представления о специфике пластической традиции приводят и к другой крайности: уродливой схематизации канонов, бездушному аскетизму выхолощенной формы. Работам такого рода присуща туманная многозначительность замысла при крайне отвлеченных комбинациях условных, эстетически невыразительных форм. Если проводить аналогии с так называемыми арабскими абстракциями в живописи, то именно этим скульптурам чаще всего отводится роль их пластической разновидности.

Иным предстает решение задачи в творчестве прогрессивных скульпторов Ирака. Богатство и разнообразие связей с национальным искусством нераздельны у них со стремлением осознать новые веяния времени. Лучшими своими произведениями они убеждают, что подлинное овладение традициями невозможно без преодоления их подавляющего воздействия, без тщательного объективного анализа всей совокупности художественных качеств наследия.

Активный участник «Багдадского объединения современного искусства», единомышленник Салима и его ученик Халед Раххаль (р. 1926) создает в 1960-е годы несколько монументальных скульптур для столицы и других городов страны. Отвечая требованиям декоративной пластики, во многом организуя окружающую городскую среду, они вместе с тем интересны своей идейной направленностью. В статуе «Женщина Ирака» (1961, мрамор), установленной в Национальном парке Багдада, запечатлен символический образ нации, стремящейся к лучшему будущему. Обобщенный женский образ красноречиво говорит о тех исторических переменах, которые произошли в стране после завоевания независимости. Высокая, сильная фигура иракской женщины, отбрасывающей назад чадру, проникнута ощущением динамического порыва. Оно возникает благодаря движению самих пластических масс, экспрессии ломких графических складок одежды, острому силуэтному абрису скульптуры. Автор умело использует особенности абаи — длинной национальной одежды арабок,— добиваясь необходимого обобщения формы и одновременно конструктивно ее выявляя. Словно надутый ветром



*Халед Раххаль. Портрет девушки.*
*Бронза. 1950-е гг.*

парус, вздымается за спиной женщины скинутая чадра, зрительно уравновешивая заметный наклон фигуры вперед. Намеренный схематизм суммарно решенных объемов тела помогает скульптуре утвердиться в пространстве, способствует ее четкому восприятию с большого расстояния. Мягче и точнее промоделировано лицо героини, убедительно передан ее гордый, уверенный взгляд. Открытой жизнеутверждающей символикой изображение Х. Раххаля перекликается с рельефами Салима, особенно с пластической аллегорией Свободы из его известного скульптурного фриза. Много общего у этого памятника и с другим прославленным созданием современного арабского искусства — монументом «Пробуждение Египта»[48], выполненным выдающимся египетским ваятелем Махмудом Мухтаром в конце 1920-х годов. И дело здесь не столько в сходстве композиционных решений, отдельных художественных приемов, сколько в общности героико-символической концепции замысла, направленного на утверждение свободолюбивых устремлений арабских народов.

Наметившийся в ранних работах Раххаля интерес к древневосточному искусству, к арабскому фольклору сохраняется в последующие годы. Круглая скульптура, а также рельефы выдают сильное увлечение мотивами шумеро-ассирийского происхождения, не всегда, однако, подчиненное целям современного творчества. Навязчивая архаика сковывает пластическое мышление мастера, прорываясь даже в, казалось бы, лишенных ретроспективистского духа жанровых сценах, как например, в гипсовом рельефе «Утренний туалет» с изображением обнаженных женщин, расчесывающих волосы. Обращение к романтически воспринятой старине сочетается, как правило, с несколько заученной, одинаково повторяющейся орнаментально-декоративной манерой.

В разительном контрасте с подобными пассеистическими настроениями смотрится великолепный бронзовый «Портрет девушки», датируемый концом 1950-х годов. Он абсолютно свободен от каких-либо подражаний восточной архаике, наделен необычайной для молодой иракской скульптуры жизненной правдивостью, выразительным реализмом трактовки. Портрет отличается соразмерностью пропорций, классической ясностью и равновесием всех элементов



*Халед Раххаль. Портрет девушки.
Бронза. 1950-е гг.*



*Халед Раххаль. Монумент «Женщина Ирака» в Багдаде. Мрамор. 1961*



*Халед Раххаль. Образ народного фольклора.*
*Дерево. 1960-е гг.*

формы. Его пластика так же цельна и закончена, как и сам облик еще совсем юной иракской девушки, прекрасный своей безмятежностью, душевной гармонией. Композиционно портрет построен очень четко, он подчеркнуто фронтален и симметричен, что достигается, в частности, изображением свисающих с ушей девушки длинных плоских серег, строго фланкирующих нежный овал ее лица. Внутренний покой образа нигде не переходит в холодную невозмутимость, душевную статику. Есть своя тихая, незаметная жизнь в этом явно индивидуализированном изображении девушки с пристальным взглядом широко открытых глаз, острым, чуть вздернутым носом, твердой линией пухлого рта, небрежно откинутыми набок крупными завитками волос. Внимательный анализ формы помогает выявить характерные черты человеческого лица, полного живой, неизъяснимой прелести. Мягкое скольжение бликов света по бронзовой поверхности, их плавные переходы к золотистым теням, тонкость обработки материала, его теплый матовый цвет сообщают образу поэтическую проникновенность.

В различных жанрах работает другой известный скульптор — Мохаммед Гани (р. 1925). Ему принадлежат декоративные композиции для парков, монументы-аллегории, тематические рельефы, жанровые произведения, которым свойственны общие важные качества — конкретность замысла, убедительность содержания. Даже в тех случаях, когда М. Гани пытается выразить отвлеченную философскую идею или создать некое обобщение — символ, он неизменно исходит из реальных представлений. В этом выразительность таких, например, работ, как «Светильник веры» (1960-е гг., бронза) с изображением величаво торжественной фигуры женщины с факелом в поднятой руке или «Промышленность» (1970), где конструкция из сварного металла призвана раскрыть пафос индустриального труда. Напевностью линий, мягкостью силуэта выделяется бронзовая скульптура «Играющая на свирели», установленная в одном из парков иракской столицы. Камерна и лирична исполненная в том же материале небольшая композиция «Дети», показывающая живую непосредственность увлеченных игрой мальчиков. Классически строги повествовательные мраморные рельефы для городской больницы Багдада с вариациями на темы народной медицины. Занимательны



*Мохаммед Гани. Дети.*
*Бронза. 1960-е гг.*



*Мохаммед Гани. Играющая на свирели. Бронза. 1960-е гг.*



*Мохаммед Гани. Материнство.*
*Дерево. 1970-е гг.*

и нарядны, как средневековые миниатюры, резанные в дереве панно со сценами уличной жизни арабских городов. В многообразии форм и сюжетов этих произведений, созданных в последние десятилетия и связанных с окружающей действительностью, Гани справедливо усматривает национальный источник своего искусства.

Мастер любит работать с деревом, особенно в формах малой скульптуры. Его энергичный резец без устали режет все новые, каждый раз видоизмененные по композиции, движению, позе небольшие фигурки иракских женщин с детьми, крестьянок, идущих на базар или занятых оживленной беседой. Живописно закутанные в абаю, они отличаются особой статуарностью и при своих весьма незначительных размерах производят монументальное впечатление. В дереве Гани пытается избавиться от сложно-рельефных поверхностей и «просветов» формы, встречающихся в его некоторых вещах, сделанных в железе или бронзе. Он искусно использует в целях обобщения удлиненную, облегающую тело женскую одежду, достигает впечатления компактности, блочности широких, малорасчлененных, гладких плоскостей дерева. Выявляя пластические свойства материала, такие, как мягкая слоистая фактура, теплый красноватый цвет, автор иногда стремится к внешнему декоративному эффекту; это заметно в самых последних работах с их рафинированной изысканностью застывших форм.

В монументальных же произведениях скульптор последовательно решает интересующую его проблему соотношения массы и пространства. Важную роль при этом играет тонко найденная силуэтность, во многом организующая пространственную среду и превращающая ее в органическую часть самой скульптуры. Садово-парковая композиция «Играющая на свирели» с изображением обнаженной музицирующей женщины строится на взаимопроникновении массы и среды: пространство столь же активно включается в скульптуру, как и скульптура в пространство. Последнее выполняет функцию одного из формообразующих элементов композиции, равнозначных по своей конструктивной значимости бронзовой массе. Теми же качествами отчасти отмечены и другие работы монументального характера — многофигурная скульптура-фонтан «Али-Баба и сорок разбойников» (1960-е гг., бронза) в Багдаде, проект памятника ва-



*Мохаммед Гани. Иракские женщины.*
*Дерево. 1970-е гг.*

вилонскому царю Хаммурапи (1970-е гг., гипс тон.). Они выразительно воспринимаются с любой точки зрения, лишены глухих мест, тыльных ракурсов и наиболее полно постигаются в процессе кругового обзора, в непрерывности движения масс и объемов, энергично «моделированных» пространством.

В молодой скульптуре Ирака еще слабо различимы отдельные виды и жанры. Их границы недостаточно определенны и нередко сливаются в произведениях широкого историко-фольклорного или символического плана — пожалуй, самых почитаемых в национальной пластике. Неразвитость жанровых признаков, отсутствие многосторонних, крепких и устойчивых связей с реальной жизнью тем не менее не снижает творческую активность иракских ваятелей. В пластическом искусстве рубежа 1960—1970-х годов наметилась тенденция не только к расширению тематики работ, но и к обогащению техники исполнения. Одно из самых примечательных свойств этого процесса — обретение опыта в работе с материалом. Скульпторы минувшего десятилетия продемонстрировали отличное знание выразительных возможностей бронзы и дерева, а также мрамора, гипса, железа. Показательны те успехи, которые достигнуты в освоении такого труднейшего материала, как бронза, ставшего наряду с деревом излюбленным в практике мастеров.

Первоначальное практическое применение бронза получила в портрете, привлекшем в свое время внимание Джавада Салима. Начиная с его замечательных образов феллахов в скульптуре постепенно формируется интерес к изображению человека, к типизированным народным характерам. Через бронзовый «Портрет девушки» Х. Раххаля, а также некоторые схожие работы рано умершего скульптора-реалиста Латифа аль-Хафаджи наметившаяся портретная линия протянулась к творчеству младших современников Салима. Нида Казым, Хулюд Фархан, Исмаил аль-Хайят и другие молодые ваятели предпочитают работать в бронзе, по всей вероятности, наиболее соответствующей их пластическому дарованию. В этой области они сравнительно стойко противостоят декоративным исканиям, доминирующим в композиционной скульптуре. Нередко достигаемая ими психологическая выразительность сопряжена с точной, уверенной лепкой формы. Убедительно воссоздает Н. Казым облик



*Мохаммед аль-Хассани. Две женщины.*
*Дерево. 1965*



*Халиль Вард. Крестьянская семья.*
*Дерево. 1970-е гг.*



*Хади Аббас. Женщина со ступой.*
*Дерево. 1973*

гордого жителя пустыни в своем «Шейхе-бедуине» (1969). Прекрасно вылепленная бронзовая голова предводителя бедуинских кочевников привлекает мастерством исполнения. В подвижности пластической формы, насыщенности светотеневых переходов, тонкой игре масс не растворяется главное: ощущение живого человеческого характера, в котором индивидуальное и типическое сливаются воедино. Использование некоторых импрессионистических приемов можно почувствовать и в «Женском портрете» (1970-е гг.) Х. Фархан, где



*Иттихад Карим. Всадники. Бронза. 1969*

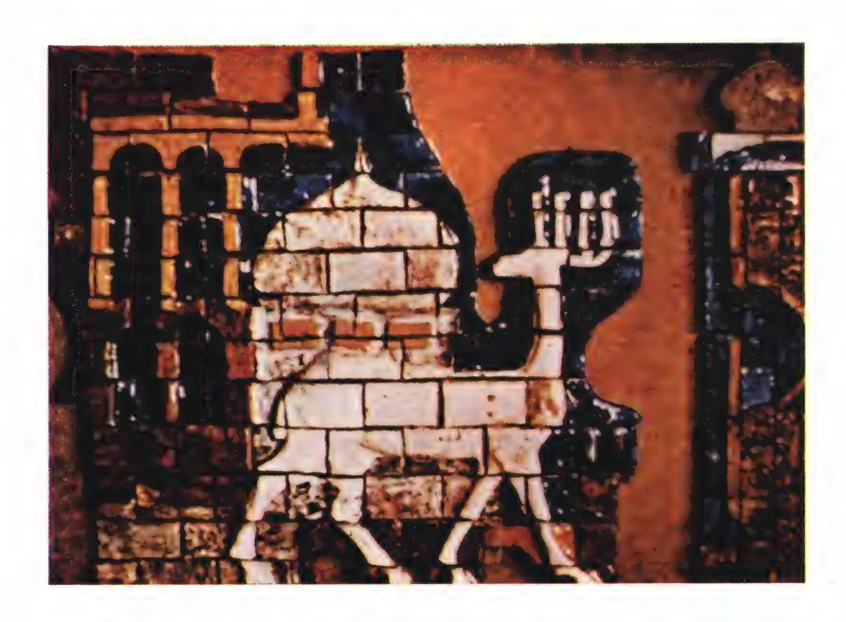
рельефный скульптурный мазок образует живописную фактуру поверхности, заставляет свет полнее выявлять малейшее движение текучей формы; тем острее глаз фиксирует оттенки настроения в портрете — мягкость, задушевность, мечтательную грусть лирического женского образа.

Своеобразным пластическим аналогом живописи «багдадиат» могут служить произведения таких скульпторов, как Халиль Вард, Хади Аббас, Бассам аль-Такрити, Мухаммед Экмет. Их внимание целиком сосредоточено на отображении национальной старины, народных традиций, сцен провинциального быта. Ограниченный круг сюжетов не выходит за пределы хорошо знакомых по живописи поэтических

 представлений об извечных, не подверженных внешним влияниям



*Саад Шакер. Исламский мотив.*
*Майолика. 1970-е гг.*



*Шамсаддин Фарис. Фрагмент декоративного фриза на фасаде багдадского кинотеатра «Вавилон».*
*Майолика. 1970-е гг.*

ценностях народной жизни. И хотя в скульптуре тематический акцент делается на воспроизведении мотивов патриархального крестьянского уклада, она мало чем отличается от городских багдадских картинок. Общность мировоззренческих позиций сказывается не только в предмете изображения, но и в художественных приемах. Такие черты, как логическая обоснованность конструктивных и декоративных элементов, музыкальность ритмов, изящество линейной орнаментации, говорят о преемственности традиций народного искусства Ирака. По-своему учтены и переработаны они в керамических фантазиях Саада Шакера, бронзовых человеческих фигурах Иттихада Карима, в мелкой деревянной анималистической пластике Мухаммеда Экмета. Ритмическая напевность линий и форм преобла-

дает в декоративных построениях Х. Варда «Крестьянская семья» (1970-е гг., дерево) и Х. Аббаса «Женщина со ступой» (1973, дерево). Задуманные в виде фольклорно-этнографических изображений, они воспринимаются прежде всего как красивые пластические стилизации. Движение резца по дереву осуществляется с медлительной плавностью, ведя за собой тугую упругую линию, четко обрисовывая черты лиц, складки одежды, немногие детали домашнего обихода. Гладко отполированная, похожая на пожелтевшую слоновую кость у Варда или шероховатая, испещренная глубокими фактурными насечками у Аббаса деревянная поверхность мыслится как продуманный декоративный узор. Орнаментализация предметной формы выступает здесь как средство ее обобщения, более того, как необходимое условие выражения поэтического содержания.

Стремление оригинально персонифицировать философские понятия, современные идеи и представления заставляет иракских ваятелей снова и снова обращаться к своему художественному наследию. Склонность ряда мастеров к метафоре, аллегории, символике способствует сложению своеобразной поэтики иносказания, питающейся родниками векового народного творчества, мотивами и формами искусства прошлого. Углубление ассоциативно-образного восприятия пластики неотделимо от нынешнего этапа развития всего иракского искусства, испытывающего потребность в расширении своего выразительного языка, в многообразном общении с человеком и средой. Закономерно то большое значение, которое начинают приобретать различные виды и жанры монументального творчества. Сооружение отдельных памятников и целых архитектурно-пластических комплексов, создание живописных фресок и мозаичных панно становится нередким явлением в художественной жизни Ирака последних десятилетий. В области скульптуры помимо названных произведений Салима, Раххаля, Гани здесь следует упомянуть декоративные композиции Маки Хусейна и Мирана Саади, украшающие площади и скверы городов республики; второму из мастеров кроме того принадлежит несколько монументов героико-патриотического содержания, например, бронзовый памятник «Арабскому герою» в Багдаде. Среди монументальных живописных работ выделяется созданное Халедом Раххалем в центральном банке иракской столи-

цы обширное многофигурное мозаичное панно «Народы Ирака приносят в Багдад плоды своего труда», а также огромная мозаика Фаика Хасана «Голуби», установленная при входе в багдадский Национальный парк.

Желание по-своему мифологизировать традиционный фольклор, соотнести его с социальной проблематикой эпохи показательно для творческих исканий Шамсаддина Фариса (р. 1937). Талантливый живописец и скульптор, исследователь истории монументального искусства, он широко использует опыт и знания, приобретенные во время учебы в Москве. Высокий профессионализм сочетается у него с внимательным изучением стилистики и иконографии искусства древней Месопотамии[49]. Им исполнен ряд произведений для общественных учреждений Багдада, таких, как повествовательный декоративный фриз «Вавилонские сцены» на здании столичного кинотеатра, оформление фасада сельскохозяйственной школы, навеянное образами восточной древности. Используя традиционную технику поливных изразцов, Фарис претворяет и некоторые принципы древневавилонского искусства: развернутость на плоскости фигур людей и животных, варьирование повторяющихся изобразительных и чисто декоративных мотивов, ритмическое единство всех компонентов изображения, колористический строй изразцовых рельефов. Характерное праздничное сверкание густо-синих и ярко-желтых тонов глазурованных плиток значительно смягчается в макете рельефного фриза «Социализм» (1970-е гг.), предназначенного для одного из современных багдадских зданий. Нарисованная автором картина социального будущего иракского общества раскрывается через показ символических и реальных образов, олицетворяющих прошлую и грядущую историю страны: фигуры жителей древнего Ирака, сцены мифологии соседствуют с изображением современных рабочих, нефтяных вышек и резервуаров, снопов пшеницы и тому подобной атрибутики. Каждому символу-знаку отведено свое место на вытянутом длинной горизонталью композиционном поле, пространство которого четко членится на большие и малые рельефные массы, тщательно ритмизованные в пластическом и цветовом отношении. Округленные, певучие линии и сочные, нарядные краски предыдущих декоративных построений сменяются в

этой работе энергично моделированными геометризованными плоскостями и сдержанной цветовой палитрой, помогающими ощутить идейный пафос замысла. В последних произведениях Фариса сквозь нередко заимствованную фабулу старого мифа, стилистику древнего канона настойчиво проступает мироощущение современного художника, познающего жизнь в ее бесконечном движении.

Развитие скульптуры Ирака имеет общие для арабского искусства нового периода закономерности. Одна из них, наиболее важная и ответственная,— неуклонное сближение традиций с реальной действительностью. Решением этой задачи заняты многие художники Арабского Востока. Достаточно вспомнить несомненные успехи прогрессивных египетских скульпторов, оказывающих серьезное воздействие на формирование передовых убеждений среди арабской художественной интеллигенции. И хотя их единомышленники в Ираке не обладают столь же развитой пластической школой, но и они стремятся внести свой вклад в общее дело строительства независимой демократической культуры арабских народов.

* *
*

«Современная арабская культура проходит в своем развитии один из сложнейших этапов: она стремится как бы обрести себя, освоить наследие и богатейшие традиции многих веков и, наконец, избавиться от многих слабых сторон. В то же время в ней сильно ощущается тенденция к сближению с мировой культурой, к отражению воззрений, проблем и тревог сегодняшней эпохи, не теряя наряду с этим национального характера»[50],— писал египетский журнал «Роз эль-Юсеф», имея в виду особенности современного художественного движения в арабских странах.

В Ираке, как и повсюду на Арабском Востоке, искусство развивается в условиях напряженной идейно-творческой борьбы, выражающей столкновение различных классовых идеологий и социальных групп. В многообразии общих и специфических черт, характеризующих его нынешнее состояние, тем не менее вполне прослеживают-

ся главные, определяющие закономерности. Это прежде всего противоборство идейно значимого, демократического художественного творчества и реакционного буржуазного искусства, направлений реализма и модернизма. Влияние местных буржуазно-националистических представлений, пропаганда старых, отживших архаичных и консервативных форм, неприемлемых для выражения современных прогрессивных идей, нередко приводят к расколу художественных сил внутри арабской нации, к заметному усилению всевозможных модернистских теорий — от формализма «западного» образца до явлений «национального» модернизма. В противовес идеалистической эстетике и антинародной сущности модернистских течений выступает творчество художников-реалистов. По словам Б. В. Веймарна, «главное заключается в том, что передовые художники пытаются, и не без успеха, новаторски ответить на идейные и эстетические запросы, которые возникли в жизни молодых арабских республик»[51]. Их искусство в основной своей массе направлено на утверждение картин и образов национальной действительности, оно призывает к глубоким социальным преобразованиям общества, к независимости народов и равенству людей.

О том свидетельствует вся недолгая история современного иракского искусства с его стремлением к правдивому отображению реальной жизни и настойчивыми поисками своеобразных выразительных средств. Именно поэтому значение реалистического искусства Ирака, пронизанного гуманизмом и жизнелюбием, выходит за пределы только национального творчества. Уверенно набирая свои силы, все более отчетливо обретая собственный индивидуальный облик, оно вместе с тем вливается в общий поток передовой художественной культуры всего арабского мира.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Этому вопросу посвящена кандидатская диссертация Э. Р. Салманова «Критика модернизма в изобразительном искусстве стран Ближнего и Среднего Востока»; см.: автореферат диссертации и работы того же автора — «Некоторые проблемы критики модернизма в современном искусстве Ближнего Востока»; «Классическая и абстрактная каллиграфия в современном искусстве Востока», опубликованные в кн.: Проблемы развития зарубежного искусства, изд. Института им. И. Е. Репина. Вып. 6. Л., 1976; Вып. 8. Л., 1978,

[2] См. Веймарн Б. В. Искусство арабских стран. — Всеобщая история искусств, т. 6, кн. 1. М., 1965; Его же. Проблемы искусства в молодых государствах Азии и Африки.— Искусство, 1966, № 3; Его же. Гуманизм — знамя молодого искусства афро-азиатских стран.— Искусство, 1967, № 10; Его же. Прогрессивное искусство стран Арабского Востока.— Художник, 1972, № 1; Его же. Искусство Египта, Сирии и Ирака.— В кн.: Борьба за прогрессивное реалистическое искусство в зарубежных странах. М., 1975.

[3] Уотт У. М., Какиа П. Мусульманская Испания. М., 1976, с. 158.

[4] Б. В. Веймарн приводит следующее высказывание об этом произведении арабской художественной прозы: «Макама,— пишет исследователь истории арабской литературы Ханна аль-Фахури, — род короткого рассказа о вымышленном герое, который ведется от лица тоже вымышленного рассказчика. Герой макамы — человек, наделенный мудрым умом, ловкий, хитрый, предприимчивый. Его основная забота — добыть себе необходимое пропитание. Все происходящие с ним события связаны с попрошайничеством и надувательством, хитростью и очковтирательством» (см.: Искусство арабских стран и Ирана VII—XVII веков. М., 1974, с. 52).

[5] Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана VII—XVII веков, с. 55.

[6] Политика британского империализма на Ближнем Востоке в рассматриваемый период не отличалась разнообразием подхода по отношению к захваченным арабским странам. Подобно Египту, который формально не являлся английской колонией и в котором в 1922 году даже было провозглашено по указке Лондона так называемое независимое королевство, Ирак с 1918 по 1932 год находился на подмандатном режиме, сохраняя однако всецело фактическую зависимость от Англии вплоть до антиимпериалистической революции 14 июля 1958 года.

[7] Путинцева Т. А. Тысяча и один год арабского театра. М., 1977, с. 119.

[8] Подробный и глубокий анализ искусства театра в современном арабском мире дан в указ. соч. Т. А. Путинцевой.

[9] Каптерева Т. П. К вопросу об искусстве развивающихся стран (современный Магриб).— В кн.: Советское искусствознание. 1977. Вып. 2. М., 1978, с. 77—78.

[10] Художественная деятельность названных обществ и группировок мало выяснена и почти не освещена в специальной литературе. Немногочисленные арабские источники в основном лишь перечисляют их участников, никак не объясняя идейно-творческий характер объединений иракских мастеров, специфику образных и стилевых исканий, особенности художественных связей с европейским искусством. Отдельные оценки и замечания, выдержанные в субъективном тоне и явно завышающие место и значение модернистских тенденций внутри каждой отдельной творческой группы, встречаются в монографии Nizar Salim. Iraq contemporary art. Vol. I.: Painting, Milano, 1977, p. 105.

[11] Иракский художник и критик Фарадж Аббо сообщает, что «иракское Министерство просвещения отправило (в 1930-е годы.— А. Б.) группу студентов для изучения живописи и скульптуры в Италию, Францию и Англию. Среди них были такие иракские художники, как Фаик Хасан, Джавад Салим, Фарадж Аббо, Халед аль-Джадир, Ата Сабри, Акрам Шукри, Хафиз Дуруби, Назиха Салим, Исмаил Шейхли, Халед Раххаль». Иракская школа живописи и ваяния.— Искусство, 1959, № 11. О творчестве этих мастеров см. в последующих главах.

[12] Как и в некоторых других арабских странах (Египет, Сирия), национальная Академия художеств Ирака непосредственно подчинена столичному университету в Багдаде и рассматривается как один из его факультетов. С момента своего учреждения в 1960 году функционирует одновременно с созданным ранее багдадским Институтом изящных искусств и является основным центром по подготовке и воспитанию профессиональных художников.

[13] Jabra I. Jabra. Iraqi Art Today. Bagdad, 1972, p. 5.

[14] На эти источники «европейских увлечений» Д. Салима указывают все арабские авторы, в той или иной мере писавшие о его творчестве. Не касаясь идейно-художественных и мировоззренческих основ этих увлечений, критики обычно лишь отмечают последние как факт жизненной биографии мастера, посетившего ряд европейских стран. См., напр.: Laman Bakir. Jewad Salim — the miracle of Iraqi Art. Bagdad, 1968, p. 5.

[15] Цит. по: Awni Karoumi Jawad Salim — ein moderner Künstler des Irak.— Bildende Kunst, 1974, N 3.

[16] Jabra I. Jabra. Op. cit., p. 6.

[17] См. примеч. 13.

[18] Джебра Ибрагим Джебра. Движение живописи. Современное искусство Ирака. Министерство культуры и информации. Багдад, 1970, с. 8 (на русс. яз.).

[19] В «Багдадское объединение современного искусства» в момент его возникновения входили кроме Д. Салима также Шакир Хассан, Лорна Салим, Мохаммед аль-Хассани, Кахтан Ауни, Низар Джавдат, Махмуд Сабри и Джебра Ибрагим Джебра — мастера различных художественных индивидуальностей, сыгравшие впоследствии и разную по своей значимости роль в современном искусстве Ирака. См. о некоторых из них в последующих главах.

[20] Джебра Ибрагим Джебра. Указ. соч., с. 10.

[21] Д. И. Джебра отмечает, что «вся работа была сделана за восемнадцать месяцев». См. Jabra I. Jabra. Op. cit., p. 6.

[22] Веймарн Б. В. Искусство арабских стран.— Всеобщая история искусств, т. 6, кн. 1. М., 1965, с. 460.

[23] См. примеч. 15.

[24] Джебра Ибрагим Джебра. Указ. соч., с. 10.

[25] Вопрос о влиянии иракской средневековой миниатюры и, в частности, выдающегося художника XIII века Яхья аль-Васити на творчество Д. Салима уже давно стал общим местом литературы о мастере, кочующем из одного популярного эссе в другое. Однако никто из арабских авторов специально не рассматривал конкретные художественно-стилистические проявления этого влияния в живописных и графических работах Д. Салима.

[26] Nizar Salim. Op. cit., p. 105.

[27] Джебра Ибрагим Джебра. Указ. соч., с. 10.

[28] В частично опубликованном дневнике Д. Салима есть строки, посвященные его встречам с П. Боннаром в Париже, а также беглые портретные наброски французского художника, сделанные Салимом с натуры. См. Джебра И. Джебра. Джавад Салим. Багдад, 1974, с. 174—183 (на араб. яз.).

[29] Джебра Ибрагим Джебра. Указ. соч., с. 11.

[30] Там же, с. 16.

[31] Chawkat ar-Roubi'i. Oeuvres et Idees, Bagdad, 1976, p. 206 (на франц. и араб. яз.).

[32] Сабри М. Художник и реальный мир.— Иностранная литература, 1963, № 6.

[33] Вопрос о влиянии идеологии арабского буржуазного национализма на современную культуру Египта, его изобразительное искус-

ство и литературу, неоднократно освещался в специальных исследованиях. См., напр.: Богданов А. А. Изобразительное искусство Арабской Республики Египет. М., 1975; Салманов Э. Р. Указ. соч.; Тума Э. М. К вопросу о национальном своеобразии современной скульптуры арабских стран (автореферат канд. дис.), изд. Института им. И. Е. Репина. Л., 1980; Али-заде Э. А. Египетская новелла, М., 1974.

[34] Каптерева Т. П. Указ. соч., с. 89.

[35] Несмотря на свою условность, этот недавно появившийся в специальной литературе термин достаточно точно выражает суть многообразных формалистических тенденций в искусстве арабских и других стран зарубежного Востока, выдержанных в субъективистском духе и основанных на ложном внеисторическом толковании роли и значения национальных традиций в современной художественной практике.

[36] Nizar Salim. Op. cit.,p. 93.

[37] Из письма автору книги от 20 июля 1976 года.

[38] Nizar Salim. Op. cit., p. 160.

[39] Джебра Ибрагим Джебра. Указ. соч., с. 15.

[40] «Al-Riwaq», Bagdad, 1979, N 7 (на англ. и араб. яз.).

[41] Nizar Salim. Op. cit., p. 95.

[42] Ibidem.

[43] Джебра Ибрагим Джебра. Указ. соч., с. 13.

[44] Каптерева Т. П. Указ. соч., с. 89.

[45] Салманов Э. Р. Классическая и абстрактная каллиграфия в современном искусстве Востока.— В кн.: Проблемы развития зарубежного искусства. Вып. 8. Л., 1978.

[46] См. об этом Chawkat ar-Roubi'i. Op. cit., p. 80.

[47] Джебра Ибрагим Джебра. Указ. соч., с. 18.

[48] Это произведение скульптуры, как и творчество Махмуда Мухтара в целом, рассматривается в работах Б. В. Веймарна, указанных в примечании 2, а также в монографии А. А. Богданова «Изобразительное искусство Арабской Республики Египет», М., 1975, с. 13—33.

[49] Nizar Salim. Op. cit., p. 229.

[50] А. аль-Хигази. Египетская культура в зеркале времени.— За рубежом, 1968, № 12.

[51] Веймарн Б. В. Искусство Египта, Сирии и Ирака.— В кн.: Борьба за прогрессивное реалистическое искусство в зарубежных странах. М., 1975, с. 319.

# СЛОВАРЬ ХУДОЖНИКОВ ИРАКА *

АББАС, ФАДЫЛЬ. Живописец.

Род. в 1924 г. в Багдаде. Автор реалистических картин на темы народной жизни. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1947), затем изучал живопись в Париже (в 1956 г.). Участник большинства национальных художественных выставок в Ираке и за рубежом. Член «Общества иракских художников». Произведения: «Рынок» (1950-е гг.), «Восточный базар» (1960), «На рынке» (1970).

АББО, ФАРАДЖ. Живописец.

Род. в 1921 г. в Мосуле. Жанрист и пейзажист реалистического направления, позднее перешел к созданию отвлеченных орнаментально-декоративных композиций и работ в жанре абстрактной каллиграфии. Закончил Школу изящных искусств в Каире (1950), затем учился живописи в Римской Академии художеств (в 1954 г.). Член «Багдадского объединения современного искусства» и «Общества иракских художников». В 1950-х гг. совершил поездку в СССР. Председатель «Иракской ассоциации критиков» (Первая пол. 1970-х гг.). Преподает в Академии художеств в Багдаде. Организовал несколько персональных выставок в Багдаде (1963, 1965, 1971). Участник 1-й выставки-биеннале современного арабского искусства в Багдаде (1974) и выставок произведений художников Ирака в СССР (1959, 1971). Произведения: «Фахрия» (1946), «Сенежский пейзаж» (1950-е гг.), «Крестьянская сцена» (1960-е гг.), «Северный пейзаж» (1966), «Панорама Курдистана» (1966), «Пейзаж Ливана» (1969), «Ритмы» (1970-е гг.), «Арабский узор» (1971), «Орнамент» (1974), «Надпись» (1974).

АБДАЛЬУАН, ХАСЕН. Живописец.

Род. в 1945 г. в Насирии. Представитель декоративного направления в современной живописи Ирака; широко использует мотивы и образы традиционного народного фольклора. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1967). Персональные выставки в Багдаде (1967, 1968, 1970, 1971). Участник 1-й выставки-биеннале современного арабского искусства в Багдаде (1974) и выставки произведений художников Ирака в СССР (1974). Произведения: «Улетающая птица» (1970-е гг.), «Бедуинский образ жизни» (1970-е гг.), «Женщины из сказок „Тысяча и одна ночь“» (1970-е гг.), «Мужчина и женщина» (1973), «Багдадские балконы» (1974), «Балконы соседей» (1975).

---

* В словарь включены имена только тех мастеров, о жизни и творчестве которых автор смог собрать необходимые краткие сведения. При составлении указателя в основном использована арабская литература, а также некоторые источники на русском языке.

АЗАВИ, ДИЯ. Живописец.

Род. в 1939 г. в Багдаде. Последователь примитивистских и сюрреалистических течений. Закончил отделение археологии Багдадского университета (1962) и Институт изящных искусств в Багдаде (1964). Член «Общества иракских художников». Персональные выставки в Багдаде (1965, 1967, 1968, 1971), в Бейруте (1966, 1969), в Кувейте (1971). Участник выставок произведений художников Ирака в СССР (1971, 1974). Произведения: «Голубой всадник» (1964), «После битвы» (1965), «Черная ночь» (1967), «Город аль-Илам» (1968), «Орнамент» (1970-е гг.).

АЛЬУАН, РАСУЛ. Живописец.

Род. в 1928 г. в Багдаде. В работах на темы из истории древней Месопотамии нередко использует элементы кубизма. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1954), изучал живопись в Мюнхене и Западном Берлине (с 1959 по 1963 г.). Член «Багдадского объединения современного искусства» и «Общества иракских художников». Преподает в Институте изящных искусств в Багдаде (с 1967 г.). Произведения: «Пальмы» (1960-е гг.), «Две женщины» (1960-е гг.), «Арки мечетей» (1962), «Голубой зиккурат» (1970-е гг.), «Вавилонская башня» (1970-е гг.).

АРИФ, МОХАММЕД. Живописец.

Род. в 1937 г. в Эрбиле. Художник-реалист, создатель выразительных произведений о жизни народа Ирака, его прошлом и настоящем, о традициях и культуре арабов и курдов. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1956), затем МХИ им. Сурикова (1967). Член «Общества иракских художников». Преподает живопись в Институте изящных искусств и Институте прикладного искусства в Багдаде. Персональные выставки в Багдаде (1971, 1976, 1979), в Эрбиле (1977). Участник 1-й выставки-биеннале современного арабского искусства в Багдаде (1974), выставок произведений художников Ирака в СССР (1967, 1971, 1974), а также национальных художественных экспозиций в Кувейте, Ливане, Сирии, Алжире, Индии, ГДР, Франции, Англии. Произведения: «Мир в Курдистане» (1966), «Мир в стране» (1967), «Люди из Саудовской Аравии» (1968), «На базар» (1970-е гг.), «Продавец яблок» (1970-е гг.), «Детская игра» (1970-е гг.), «Продавец редиски» (1970-е гг.), «Фонарь» (1970-е гг.), «Натюрморт с курдским орнаментом» (1970-е гг.), «Натюрморт с металлическим сосудом» (1970-е гг.), «Курдская игрушка» (1970-е гг.), «Цветы» (1970-е гг.), «Пейзаж Эрбила» (1970-е гг.), «Пейзаж Шаклава» (1970-е гг.), «Возвращение кобылицы» (1973), «Натюрморт» (1977), «Ширин» (1978), «Пейзаж Шаклава под дождем» (1978), «Кусок хлеба» (1978), «Курдский танец» (1978), «Двенадцать всадников из Маривана» (1978), «Из прошлого» (1979).

АТТАР, СУАД. Живописец.

Род. в 1942 г. в Багдаде. Автор декоративных полотен бытового содержания, в основном построенных на стилизации традиций средневекового арабского искусства. Закончила отделение живописи в Женском колледже при Багдадском Университете (1964), затем изучала искусство в США. Член «Общества иракских художников». Персональные выставки в Багдаде (1964, 1965, 1966, 1970), в Бейруте (1968, 1972). Участник 1-й выставки-биеннале современного арабского искусства в Багдаде (1974) и выставок произведений художников Ирака в СССР (1971, 1974, 1977). Произведения: «Торговец» (1964), «Голубое небо» (1969), «Из Багдада» (1970-е гг.), «Сад» (1970-е гг.), «На рынке» (1970-е гг.), «Вид Багдада» (1970), «Белый конь» (1970), «Осень и жизнь» (1973), «Свадебная церемония» (1974), «Ассирийский сад» (1975).

АХМЕД, МАХУД. Живописец.

Род. в 1939 г. в Аль-Умаре. Художник-реалист, работающий в различных жанрах и нередко обращающийся к социальной и политической тематике. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1960) и МХИ им. Сурикова (1967). Член «Общества иракских художников». Преподает в Академии художеств в Багдаде. Участник 1-й выставки-биеннале современного арабского искусства в Багдаде (1974) и выставок произведений художников Ирака в СССР (1971, 1974, 1977). Произведения: «Художник и модель» (1970-е гг.), «Возвращение крестьян» (1970-е гг.), «Смерть и рождение в Палестине» (1970), «Танец» (1971), «Багдадский переулок» (1973), «Аль-Шимер» (1973), «Синий эпос» (1973), «Сионистский налет» (1973), «Фидаин (палестинский партизан)» (1973), «Подарок партизану» (1976), «Палестинцы» (1978).

БАЗЗАЗ, АЗАМ. Живописец и скульптор.

Род. в 1948 г. в Мосуле. Автор реалистических произведений общественно-политического характера. Закончил Академию художеств в Багдаде (1968). Выступает как художественный критик на страницах газеты «Ас-Саура» («Революция»). Член «Общества иракских художников». Участник выставки произведений художников Ирака в СССР (1977). Произведения (живописи): «Приветствие революции» (1970-е гг.), «Город Эль-Кунейтра» (1970-е гг.), «Нет — переговорам с агрессором» (1970-е гг.); (скульптуры): «Манифестация» (1970-е гг.).

ВАРД, ХАЛИЛЬ. Скульптор.

Род. в 1934 г. в Аль-Казмии. Мастер реалистического направления, работает преимущественно в портретном жанре. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1954). Член «Общества иракских художников». Участник многих национальных художественных выставок

в Ираке и за рубежом, в том числе и выставки произведений художников Ирака в СССР (1971). Произведения: «Голова бедуинки» (1964), «Портрет девушки-южанки» (1965), «Крестьянская семья» (1970-е гг.).

ГАНИ, МОХАММЕД. Скульптор.

Род. в 1925 г. в Багдаде. Известный скульптор-реалист, создавший многочисленные произведения станковой и монументальной пластики. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1953) и Римскую Академию художеств (1959). Изучал технику бронзового литья в Художественной школе Флоренции (в 1961). Член «Общества иракских художников». Преподает на отделении скульптуры в Академии художеств в Багдаде (с сер. 1960-х гг.). Персональные выставки в Риме (1960), Багдаде (1961), Бейруте (1968). Участник 1-й выставки-биеннале современного арабского искусства в Багдаде (1974) и выставки произведений художников Ирака в СССР (1971). Произведения: «Дети» (1960-е гг.), «Играющая на свирели» (1960-е гг.), «Светильник веры» (1960-е гг.), скульптурная группа «Али-Баба и сорок разбойников» для городского фонтана в Багдаде (1960-е гг.), «Трое счастливых» (1964), «Женщина и ребенок» (1964), «Иракские женщины» (1970-е гг.), «Семья» (1970-е гг.), памятник Хаммурапи в Багдаде (1970-е гг.), «Промышленность» (1970-е гг.), «Медицина» (1970-е гг.), «Материнство» (1970-е гг.).

ДЖАДИР, ХАЛИД. Живописец.

Род. в 1924 г. в Багдаде. Работает в разных живописных жанрах, часто используя приемы импрессионистического письма. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1947), затем изучал живопись в Париже (в 1954 г.). Преподает рисунок и историю искусства в Институте изящных искусств в Багдаде (с 1957 г.). В 1958 г. в составе делегации деятелей культуры Ирака посетил СССР. Персональные выставки в Багдаде (1955, 1957), Берлине (1959), Праге и Бухаресте (1960), в Дании (1965) и Саудовской Аравии (1968). Участник 1-й выставки-биеннале современного арабского искусства в Багдаде (1974) и выставок произведений художников Ирака в СССР (1959, 1971, 1974). Произведения: «Девушка в полдень» (1952), «Цыганка» (1953), «На прием к врачу» (1955), «Восточный театр» (1955), «Гитарист» (1956), «Руки мира» (1958), «Старая улица в Багдаде» (1960-е гг.), «Старые дома» (1960-е гг.), «Иракская деревня» (1970-е гг.), «Переулок» (1970-е гг.), «Деревня» (1970-е гг.), «Иракская деревня» (1970-е гг.), «Окраина города» (1970-е гг.), «В Киркуке» (1973), «Деревенский базар» (1973), «Село на юге» (1973).

ДЖИХАД, ФУАД. Живописец.

Род. в 1942 г. в Насирии. Художник-жанрист. В своем творчестве опирается на традиции арабского средневекового и современного

народного искусства. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1966), продолжил художественное образование в Академии художеств Будапешта (в конце 1960-х гг.). Персональные выставки в Багдаде (1965, 1970), Москве (1971), Берлине (1972), Будапеште (1972). Участник выставок произведений художников Ирака в СССР (1971, 1974). Произведения: «Колокольчик и луна» (1968), «История любви в моей стране» (1970-е гг.), «Любовь в театре» (1970-е гг.), «Пир» (1970-е гг.), «Помолвленные» (1970-е гг.), «Апрельская радость» (1970-е гг.), «Странствующий всадник» (1970), «Всадник-герой и его воспоминания» (1973), «Шумерская обедня» (1974).

ДУРУБИ, ХАФИЗ. Живописец.

Род. в 1914 г. в Багдаде. Один из зачинателей современной иракской живописи; в его произведениях жанровое многообразие сочетается с постоянной тенденцией к кубизации формы. Изучал живопись в Римской Академии художеств (1937—1938), затем в Лондоне (в 1946). Участвовал в основании «Общества друзей искусства» в Багдаде (1941) и в организации его выставок (1941, 1942, 1943). Один из инициаторов учреждения багдадской «Группы импрессионистов» (1953). Президент Академии художеств в Багдаде (1-я пол. 1970-х гг.). Член «Общества иракских художников». Персональные выставки в Багдаде (1936, 1951), Бейруте (1965). Участник 1-й выставки-биеннале современного арабского искусства в Багдаде (1974) и выставок произведений художников Ирака в СССР (1971, 1974, 1977). Произведения: «Рыбачьи лодки» (1950-е гг.), «Колосья и куропатки» (1956), «Женский портрет» (1960-е гг.), «В баню» (1960), «Багдадский пейзаж» (1960), «Рыбаки» (1964), «Строители» (1965), «Рынок в Багдаде» (1966), «Арки Багдада в голубых тонах» (1968), «Три человека» (1970-е гг.), «Праздник» (1970-е гг.), «Улицы Багдада» (1972), «Закат на реке» (1973), «Лицо девушки» (1973), «Поселок» (1973), «Три лошади» (1974).

ЗАКИ, САЛЕХ МОХАММЕД. Живописец.

Род. в 1888 г. в Багдаде, ум. там же в 1974 г. Старейший иракский художник-пейзажист академического направления. Получил военное образование в Турции (1908); искусству в основном учился самостоятельно, некоторое время занимался живописью в Стамбульской Академии художеств (после 1938 г.). Предпринял большую поездку по странам Западной Европы с целью ознакомления с современным европейским искусством (1939). Член «Общества иракских художников». Участник выставок произведений художников Ирака в СССР (1959, 1971). Произведения: «Река Тигр» (1910-е гг.), «Пасущееся стадо» (1920-е гг.), «Закат» (1930-е гг.), «Автопортрет» (1930-е гг.), «Вид Курдистана» (1964).

КААБИ, СААДИ. Живописец.

Род. в 1937 г. в Неджефе. Художник-жанрист, склонный к примитивизму. Закончил отделение живописи Института изящных искусств в Багдаде (в нач. 1960-х гг.). Член «Общества иракских художников». Персональные выставки (кон. 1960-х — нач. 1970-х гг.). Участник большинства национальных художественных выставок в Ираке и за рубежом, в том числе в СССР (1974, 1977). Произведения: «Озера юга» (1965), «Гончар» (1970-е гг.), «Человек и время» (1970-е гг.), «Борцы» (1970-е гг.), «Формы пустыни» (1971), «Исламские мотивы» (1973), «Бадийские палатки» (1975).

КАЗЫМ, НЕДА. Скульптор.

Род. в 1939 г. в Басре. Мастер реалистического направления, создающий произведения на общественно-политические темы. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1965). Член «Общества иракских художников». Участник нескольких национальных художественных выставок в Ираке и зарубежных странах, в том числе в СССР (1971). Произведения: «Раненый фидаин (палестинский партизан)» (1969), «Всадник» (1969), «Сострадание» (1969), «Голова шейха-бедуина» (1969), «Кони в бою» (1973).

КАЙЛАНИ, АБДАРАХМАН. Скульптор.

Род. в 1928 г. в Багдаде. Представитель одного из модернистских течений в современной иракской пластике; близок к сюрреализму и примитивизму. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1952), изучал искусство в Англии. Занимался преподаванием, возглавлял отделение скульптуры и керамики в Институте изящных искусств в Багдаде (1950—1960-е гг.). Участник выставки произведений иракских художников в СССР (1971). Произведения: «Модель» (1952), «Петух» (1960-е гг.), «Обнаженная женщина» (1962).

КАРИМ, ИТТИХАД. Скульптор.

Род. в 1940 г. в Багдаде. Скульптор-станковист, примыкает к течению примитивизма. Искусству учился самостоятельно. Член «Общества иракских художников». Участник нескольких национальных художественных выставок в Ираке и зарубежных странах, в том числе в СССР (1971). Произведения: «Двое» (1967), «Всадники» (1969), «Процессия» (1973), «Появление» (1973).

КАССАБ, ХАЛЕД. Живописец.

Род. в 1924 г. в Багдаде. Художник-реалист. Работает преимущественно в пейзажном жанре. Искусству учился самостоятельно. Член «Общества иракских художников». Участник 1-й выставки-биеннале современного арабского искусства в Багдаде (1974) и выставок произведений художников Ирака в СССР (1971, 1975). Произведения:

«Панорама Багдада» (1966), «Пальмы» (1969), «Окно» (1973), «Зимний вид» (1974).

МЭККИ, ТАЛИБ. Живописец.

Род. в 1940 г. в Насирии. Автор реалистических картин жанрового характера. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (сер. 1960-х гг.). Выступает на страницах печати с рисунками на бытовые темы. Член «Общества иракских художников». Участник выставки произведений художников Ирака в СССР (1974). Произведения: «Крестьянка» (1973), «Молодожены» (1974).

РАВИ, НУРИ. Живописец и график.

Род. в 1925 г. в Рави. Пейзажист и жанрист; стремится к символической трактовке явлений окружающей действительности. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1959). Директор Музея современного искусства в Багдаде (1-я пол. 1970-х гг.). Член «Общества иракских художников». Участник большинства национальных художественных выставок в Ираке и зарубежных странах, в том числе в СССР (1971, 1975). Произведения: «Призыв к счастью» (1957), «Группа людей» (1960-е гг.), «Слава» (1960-е гг.), «Фантастический мир» (1960-е гг.), «Багдадские символы» (1960-е гг.), «Молчание над городом» (1968), «Иерусалим. Безмолвие» (1969), «Мельницы на реке» (1970-е гг.), «Полуденный сон» (1970), «Город после гибели» (1970).

РАССАМ, КАДЕР АБДЕЛЬ. Живописец.

Род. в 1882 г. в Багдаде, ум. там же в 1952 г. Старейший иракский художник-пейзажист академического направления. Получил военное образование в Турции (1910-е гг.), искусству учился самостоятельно. Член «Общества иракских художников». Представлен пейзажами на выставках произведений художников Ирака в СССР (1959, 1971). Произведения: «Маяк в темноте» (1910-е гг.), «Мост в Багдаде» (1910-е гг.), «Всадники» (1910-е гг.), «На берегах Тигра» (1910-е гг.), «Вечерний пейзаж Шаклава в северном Ираке» (1910-е гг.), «Всадник, возвращающийся перед заходом солнца» (1910-е гг.), «Палатки на берегу реки» (1920-е гг.), «Пейзаж» (1920-е гг.), «Пастух и стадо на рассвете» (1930-е гг.), «Сельская сцена» (1930-е гг.).

РАХХАЛЬ, ХАЛЕД. Скульптор.

Род. в 1926 г. в Багдаде. Известный мастер-реалист, создатель выразительных произведений станковой и монументальной пластики, автор нескольких мозаичных панно. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1947) и Римскую Академию художеств (1954). Преподает на отделении скульптуры Института изящных искусств в Баг-

даде (с конца 1950-х гг.). Член «Общества иракских художников». Персональные выставки в Багдаде и Риме (1950—1960-е гг.). Участник большинства национальных художественных выставок в Ираке и зарубежных странах, в том числе в СССР (1959, 1971). Произведения: «Утренний туалет» (1947), «Фатима» (1949), «Портрет девушки» (1950-е гг.), «Образ народного фольклора» (1960-е гг.), «Женщина Ирака» (1961), мозаичное панно «Город мира» в Центральном банке Багдада (1960), «Ночная свадьба» (1968), «Отдых» (1970), «Час с половиной» (1974).

РАШИД, НАЗИХА. Живописец.

Род. в 1937 г. в Багдаде. Художница-жанрист реалистического направления. Закончила Институт изящных искусств в Багдаде (1959), затем изучала живопись в Англии. Преподает в школе рисование. Участница выставок произведений художников Ирака в СССР (1971, 1974). Произведения: «Женщины и дети» (1970-е гг.), «Две сестры» (1973).

СААДИ, МИРАН. Скульптор.

Род. в 1934 г. в Багдаде. Автор монументальных произведений военно-патриотического содержания, а также условных по форме работ садово-парковой скульптуры. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1955), продолжил художественное образование в Риме (в 1962 г.). Член «Общества иракских художников». Персональные выставки в Риме (1963) и Багдаде (1970-е гг.). Участник выставки произведений художников Ирака в СССР (1971). Произведения: «Женщина, несущая корзину» (1966), «Движение лица» (1969), «Мужской портрет» (1970-е гг.), конные памятники «Арабскому герою» в Багдаде и Аль-Мансуре (1970-е гг.), «Невеста Евфрата» (1976).

САБРИ, АТА. Живописец.

Род. в 1913 г. в Киркуке. Видный художник-реалист, представитель старшего поколения иракских живописцев. Закончил Римскую Академию художеств (1940), позднее изучал живопись в Лондоне (в 1946 г.). Участвовал в организации багдадского «Общества друзей искусства» (1940) и в его выставках (1941, 1943, 1946). Преподает в Институте изящных искусств в Багдаде, с 1958 г. руководит отделением художественной каллиграфии Института. Член «Общества иракских художников». Участник многих национальных художественных выставок в Ираке и зарубежных странах, в том числе в СССР (1959, 1971). Произведения: «Бедуин» (1941), «Женский портрет» (1950-е гг.), «Зима» (1950-е гг.), «Пейзаж» (1950-е гг.), «Минарет» (1950-е гг.), «Пейзаж северного Ирака» (1950-е гг.), «Закат» (1950-е гг.), «Дворик в Багдаде» (1950-е гг.), «Ручей и финиковые пальмы» (1957).

САБРИ, МАХМУД. Живописец и график.

Род. в 1927 г. в Багдаде. Известный художник реалистического направления, создатель остросоциальных произведений о жизни и борьбе иракского народа. Изучал живопись в МХИ им. Сурикова (1962—1963), с 1963 г. живет и работает в Праге. Член «Общества иракских художников». Персональная выставка в Праге (1971). Участник выставки произведений художников Ирака в СССР (1959). Произведения (живописи): «Портрет девушки», «Мать с ребенком», «Смерть ребенка» (все — 1950-е гг.), «Бедность» (1950), «Рабочие на стройке», «Похороны революционера» (1960-е гг.), «Голод в деревне» (1950-е гг.), «Строители» (1960-е гг.), «Алжир» (1962), «Портрет Саляма Адиля» (1962); (графики): «Неожиданное наводнение» (1950-е гг.), «Мать» (1950-е гг.), «Семья крестьянина» (1950-е гг.).

САИД, ХАСАН ШАКИР. Живописец и график.

Род. в 1926 г. в Багдаде. В своем творчестве широко использует образы традиционного фольклора и приемы народного творчества. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1955), продолжил художественное образование в Париже (1950-е гг.). Один из основателей «Багдадского объединения современного искусства». Член «Общества иракских художников». Персональные выставки в Багдаде (1953, 1966, 1970). Участник большинства национальных художественных выставок в Ираке и зарубежных странах, в том числе в СССР (1971). Произведения (живописи): «Крестьянка с юга» (1955), «Крестьяне» (1970-е гг.), «Ночь» (1973), «Надпись на стене» (1973), «Деревенские девушки» (1973); (графики): иллюстрации к сказкам «Тысяча и одна ночь» (1962), «Летающий конь» (1962), из цикла «Багдадиат» (1962), «Буквы и линии» (1973).

САЛИМ, ДЖАВАД. Скульптор, живописец, график.

Род. в 1919 г. в Анкаре, ум. в 1961 г. в Багдаде. Крупнейший иракский художник, один из основоположников современного национального искусства, создатель многочисленных скульптур, картин, графических работ, посвященных народу Ирака, его историческому прошлому и современной жизни, автор широко известного «Монумента Свободы» в Багдаде. Изучал скульптуру в Париже (1938—1939), Риме (1939—1940), Лондоне (1946—1949). Один из инициаторов организации Института изящных искусств в Багдаде (1939), руководитель его отделения скульптуры (до 1961 г.). В годы войны работал археологом и реставратором в Археологическом музее Багдада. Принимал участие в деятельности «Общества друзей искусства» и его выставках (1943, 1946). Основатель «Багдадского объединения современного искусства» (1951). Представлен работами на многих национальных художественных выставках в Ираке и зарубежных странах, в том числе в большинстве экспозиций, организованных

в СССР. Основные произведения (скульптуры): «Девочка» (1941), «Арабский танец» (1942), «Девушка и лето» (1942), «Строители» (1945), «Конь» (1950-е гг.), «Девушка» (1950-е гг.), «Материнство» (1950-е гг.), «Портрет крестьянки с юга» (1950-е гг.), «Бедуинка» (1950-е гг.), «Зейнаб» (1952), проект «Памятника неизвестному политзаключенному» (1953), «Человек и земля» (1953), «Серьги» (1953), «Голова» (1953), «Мать и ребенок» (1953), «Бык» (1954), «Человек и земля» (1955), «Феллах и бык» (1955), «Нефть» (1956), «Композиция» (1960), «Монумент Свободы» в Багдаде (1960); (живописи): «Самира» (1941), «В кафе» (1943), «Лорна» (1948), «Пейзаж» (1949), «Натюрморт» (1950-е гг.), «Садовник» (1950-е гг.), «Лорна и Зейнаб» (1952), «Старая улица» (1952), «Свежевание барана» (1952), «Семья феллаха» (1953), «Мечеть в Багдаде» (1953), «Проститутки» (1953), «Женщина и мужчина» (1953), «Детские игры» (1954), «Три крестьянки» (1954), «Уличные музыканты» (1956), «Туалет женщины» (1957), «Две девочки» (1957), «Багдадиат» (1957), «Окраска волос хной перед свадьбой» (1957), «Представление у халифа» (1958), «Девочка с птицей» (1958), «Отдых» (1958), «Едят арбуз» (1958); (графики): «Малярия» (1941), «Дети на улице» (1944), «Мертвый ребенок» (1947), графические вариации на темы поэмы Лонга «Дафнис и Хлоя» (кон. 1940-х — нач. 1950-х гг.), «Восточная музыка» (1950-е гг.), «Крестьянин» (1950-е гг.), «Мечеть в Куфе» (1950-е гг.), «Женский портрет» (1952), «Портрет музыканта» (1952), «Улица в Лондоне» (1952), «Париж» (1954), «Автопортрет перед зеркалом» (1955), «Женщина и кувшин», «Багдадские мотивы», «Багдадские сцены» (из серии «Багдадиат», 1956—1958), «Композиция» (1957), «Две девушки» (1957), «Хитрость женщины», «Смерть дерева» (из иллюстраций к сказкам «Тысяча и одна ночь», 1957), «Человек и конь» (1958), «Конь» (1959), «Материнство» (1959).

САЛИМ, НИЗАР. Живописец и художественный критик.

Род. в 1925 г. в Анкаре. Художник-жанрист, в своем творчестве использует традиции иракского народного искусства и фольклора. Учился в Институте изящных искусств в Багдаде (1940-е гг.). Принимал участие в выставках «Общества друзей искусства» (1940-е гг.). Персональные выставки в Багдаде, Хартуме, Бонне (1950-е гг.), Варне (1964). Занимает должность генерального директора Департамента искусств Министерства информации Ирака (с 1972 г.). Выступает как художественный критик и искусствовед; автор монографии «Iraq contemporary art» (1977). Участник многих национальных художественных выставок в Ираке и зарубежных странах, в том числе в СССР (1959, 1971, 1974). Произведения: «Шведский пейзаж» (1960-е гг.), «Любительницы чая» (1960-е гг.), «Портрет девушки» (1960-е гг.), «Багдадиат» (1960-е гг.), «Бедуин» (1964), «Женщины, несущие молоко» (1969), «Мир» (1970-е гг.), «Художник и борьба»

(1970-е гг.), «Вход на рынок» (1970), «Крыши» (1974), «Две кошки» (1974), «Художник» (1974).

САЛИМ, НАЗИХА. Живописец.

Род. в 1927 г. в Стамбуле. Художница жанрового направления, реалист. Закончила Институт изящных искусств в Багдаде (1940-е гг.), изучала живопись сначала в ГДР, затем в Париже. Активная участница выставок «Багдадского объединения современного искусства» (с нач. 1950-х гг.). Член «Общества иракских художников». Преподает живопись в Институте изящных искусств в Багдаде. Принимала участие в национальных художественных выставках в Ираке и зарубежных странах, в том числе в СССР (1971, 1975). Произведения: «Шьющий одеяла» (1960-е гг.), «Две женщины и ребенок» (1960-е гг.), «Сестры с братом» (1960-е гг.), «Мечеть» (1960-е гг.), «Ширин» (1960-е гг.); «Белый конь» (1970-е гг.), «Семья» (1970-е гг.), «Болотные арабы» (1970-е гг.), «Болото» (1970-е гг.), «Мать художницы» (1970-е гг.), «Мир и развлечения иракских женщин» (1972), «Ночь перед свадьбой» (1973).

САУДИ, ГАЗИ. Живописец.

Род. в 1935 г. в Багдаде. Художник-абстракционист и примитивист. Изучал искусство мозаики в Риме (1962). Член «Общества иракских художников». Преподает технику фрески и монументальную живопись в Академии художеств в Багдаде. Персональные выставки в Багдаде (1965, 1966, 1967). Участник многих национальных художественных выставок в Ираке и зарубежных странах, в том числе в СССР (1971, 1975). Произведения: «Золотые лучи во тьме» (1965), «Композиция № 1» (1968), «Старые постройки» (1970-е гг.), «Золотые минареты» (1975).

ТАЙ, СААД. Живописец.

Род. в 1935 г. в Хайле. Автор реалистических картин на темы жизни и труда иракских рыбаков, один из создателей бытового жанра в национальной живописи 1960—1970-х гг. Закончил Римскую Академию художеств (1957). Член «Общества иракских художников». Преподает живопись в Институте изящных искусств в Багдаде. Участник многих национальных художественных выставок в Ираке и зарубежных странах, в том числе в СССР (1971, 1975). Произведения: «Старый Багдад» (1959), «Трое под солнцем» (1964), «Готовят сети» (1964), «На рынок» (1964), «В лодке» (1965), «Рыбаки в лодках» (1967), «Улицы старого Багдада» (1969), «Багдадский рынок» (1970-е гг.), «Рыбачья деревня» (1970-е гг.), «Рыбачьи лодки» (1970-е гг.), «Национализация нефти» (1970-е гг.), «Лодки в порту Басра» (1970-е гг.).

ТАКРИТИ, БАССАМ. Скульптор.

Род. в 1945 г. в Такрити. Скульптор реалистического направления. Закончил Академию художеств в Багдаде (1967). Ученик известного иракского скульптора-реалиста М. Гани. Член «Общества иракских художников». Участник нескольких национальных художественных выставок в Ираке. Произведения: «Обнаженная женская фигура» (1970-е гг.).

УБАЙДИ, АМР. Живописец.

Род. в 1943 г. в Неджефе. Художник-жанрист, сочетающий в своем творчестве тенденции реализма и примитивизма. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1964), позднее — Академию художеств там же. Член «Общества иракских художников». Директор Музея современного искусства в Багдаде (с сер. 1970-х гг.). Персональные выставки в Багдаде (с 1966 по 1972 гг.), в Джидде (1969). Участник 1-й выставки-биеннале современного искусства в Багдаде (1974) и выставки произведений художников Ирака в СССР (1977). Произведения: «Монголы в Багдаде» (1968), «Группа феллахов» (1970-е гг.), «Круг героев» (1970-е гг.), «Люди на болоте» (1970-е гг.), «Всадник с юга» (1973), «На берегу» (1973), «Человек с юга и земля» (1974), «Бедуинские воины» (1975).

ФАРИС, ШАМСАДДИН. Скульптор и живописец.

Род. в 1937 г. в Макдадии. Мастер монументального искусства, использующий традиции национального художественного творчества древней Месопотамии и Вавилона для создания произведений на современные темы. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1956), затем МХИ им. Сурикова в Москве (1967); там же защитил диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (1972). Член «Общества иракских художников» и «Группы реалистов». Преподает в Академии художеств в Багдаде. Участник многих национальных художественных выставок в Ираке и зарубежных странах, в том числе в СССР (1971, 1977). Во время учебы в Москве создал в СССР несколько произведений монументального искусства. Произведения (скульптуры): «Декоративный скульптурный фриз для санатория в Адлере (1960-е гг.), рельефный фриз из поливной керамики для Сельскохозяйственной школы в Багдаде (1970), макет рельефного фриза «Социализм» (1970-е гг.); (живописи): декоративная фреска в здании Университета им. Патриса Лумумбы в Москве (1970-е гг.), декоративная фреска в кинотеатре «Вавилон» в Багдаде (1970-е гг.), «Борцы» (1972), «Рождение» (1976).

ФАРХАН, ХУЛЮД. Скульптор.

Род. в 1945 г. в Сейфе. Автор реалистических портретных произведений. Изучала искусство ваяния в Англии (1973). Занимается пре-

подавательской деятельностью. Член «Общества иракских художников». Произведения: «Женский портрет» (1970-е гг.), «Портрет» (1970-е гг.).

ФАТТАХ, ИСМАИЛ. Скульптор и керамист.

Род. в 1934 г. в Басре. В своих пластических произведениях примыкает к направлению абстракционизма, значительно интереснее как керамист. Закончил отделение живописи (1958) и скульптуры (1959) Института изящных искусств в Багдаде. Изучал искусство ваяния в Римской Академии художеств (с 1963 г.). Член «Общества иракских художников». Персональные выставки в Багдаде (1966, 1967), в Кувейте (1966). Участник 1-й выставки-биеннале современного арабского искусства в Багдаде (1974) и выставок произведений художников Ирака в СССР (1971, 1977). Произведения: «Двое» (1960-е гг.), «Человек и конь» (1964), «Стоящая фигура» (1973), «Лицо» (1973), «Мужчина и женщина» (1973), «Павший за Родину» (1977).

ХАЙДАР, КАДУМ. Живописец.

Род. в 1932 г. в Багдаде. Художник жанрового направления, начинал как реалист, затем перешел на позиции беспредметничества. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1957), затем учился живописи, рисунку и литографии в Лондоне (1962). Член «Общества иракских художников». Персональные выставки в Багдаде (1965), Бейруте (1969). Участник 1-й выставки-биеннале современного арабского искусства в Багдаде (1974) и выставок произведений художников Ирака в СССР (1971, 1975, 1977). Произведения: «Крик» (1963), «Конные и пешие» (1964), «Два коня» (1964), серия «Эпос мученика» (1965), «Фидаины» (1969), «Старые дома» (1970-е гг.), «На Тигре» (1970-е гг.).

ХАМУДИ, ДЖАМИЛЬ. Живописец.

Род. в 1924 г. в Багдаде. Работает главным образом в жанре абстрактной каллиграфии. Учился в Институте изящных искусств в Багдаде (1940-е гг.), затем изучал живопись в Париже (1950—1960-е гг.). Читает лекции по истории искусства в Институте изящных искусств в Багдаде, занимается журналистикой. Член «Общества иракских художников». Персональная выставка в Багдаде (1965). Участник 1-й выставки-биеннале современного арабского искусства в Багдаде (1974). Произведения: «Арабская надпись» (1970), «Буквы в голубом» (1974), «В летний день» (1974), «Арабская надпись» (1974).

ХАСАН, ФАИК. Живописец.

Род. в 1914 г. в Багдаде. Известный иракский живописец, один из зачинателей современного художественного движения в Ираке, работает преимущественно в бытовом жанре, находится под влия-

нием различных художественных течений, в последнее время склонен к примитивизму. Изучал живопись в Париже (1935—1938). Участвовал в организации отделения живописи в Институте изящных искусств в Багдаде (1939), багдадского «Общества друзей искусства» (1940) и «Группы пионеров» (1950). Член «Общества иракских художников». Персональные выставки в Багдаде (1962, 1967, 1971). Участник большинства национальных художественных выставок в Ираке и зарубежных странах, в том числе в СССР (1959, 1971). Произведения: «Бедуины в пустыне» (1950-е гг.), «Лошади» (1950-е гг.), «В ожидании охоты» (1950-е гг.), «Лагерь бедуинов» (1950-е гг.), «Народная музыка» (1960-е гг.), «Страница истории» (1960-е гг.), «Семья кочевников» (1960-е гг.), «Две девушки» (1960-е гг.), «Крестьяне» (1964), «Больной в деревне» (1964), «Абстрактное выражение» (1964), «Народная кофейня» (1965), «Мечеть в старом Багдаде» (1965), «Двое» (1966), «Охотничий сокол» (1967), «Встреча» (1967), «Бедуин» (1970), «Деревенский пейзаж» (1970).

ХАССАНИ, МОХАММЕД. Скульптор.

Род. в 1929 г. в Багдаде. Скульптор-жанрист, примыкает к примитивистскому направлению. Закончил Римскую Академию художеств (1959). Участник выставок «Багдадского объединения современного искусства». Член «Общества иракских художников». Персональные выставки в Багдаде (1961, 1966), Бейруте (1968). Участник 1-й выставки-биеннале современного арабского искусства в Багдаде (1974) и выставки произведений художников Ирака в СССР (1971). Произведения: «Мать» (1962), «Композиция» (1964), «Движение» (1964), «Женщины» (1965), «Две женщины на рынке» (1965), «Борьба» (1974).

ХАФЕЗ, АСАМ. Живописец.

Род. в 1886 г. в Багдаде. Старейший художник-академист. Искусство изучал самостоятельно. Получил военное образование в Стамбуле. Знакомился с искусством живописи в Париже (1928—1931). Автор монографии «Живопись с натуры» (1935). Произведения: «Натюрморт», «Пейзаж», «Мужской портрет», «Натюрморт с самоваром» (все эти работы предположительно датируются 1930-ми гг.).

ХИКМАТ, НААМЕТ. Живописец

Род. в 1935 г. в Сане. Художница реалистического направления. Училась в Институте изящных искусств в Багдаде, затем в США. Член «Общества иракских художников». Персональные выставки в Багдаде (1964), Вашингтоне (1975). Произведения: «Женский портрет» (1970-е гг.), «Басра» (1974).

ХИНДАУИ, НИЗАР. Живописец.

Род. в 1947 г. в Сувейде. Автор монументальных произведений на общественно-политические темы, а также станковых полотен, исполненных в духе сюрреализма. Учился в Академии художеств в Багдаде (1960-е гг.), преподает там же на отделении живописи. Член «Общества иракских художников». Участник выставки произведений художников Ирака в СССР (1974). Произведения: «Арабы из Бадии» (1970-е гг.), «Смерть и рождение» (1973), «Возрождение» (1974), «Национализация» (1975).

ШАКЕР, СААД. Керамист и скульптор.

Род. в 1935 г. в Багдаде. Работает главным образом в области керамики, используя мотивы и приемы исламского искусства. Закончил отделение керамики Института изящных искусств в Багдаде (1959), изучал искусство керамики в Лондоне (1963). Член «Общества иракских художников», Международной Академии керамического искусства в Швейцарии, Британской ассоциации керамистов. Персональные выставки в Багдаде (1967, 1968, 1970), Кувейте (1971). Участник выставки произведений художников Ирака в СССР (1971). Произведения: «Исламский мотив» (1970-е гг.), «Круглый голубой сосуд» (1970-е гг.), «Цилиндрическая форма» (1974), «Голубой и желтый сосуды» (1974), «Круглая форма» (1975).

ШАКЕР, ЯСИН. Живописец.

Род. в 1938 г. в Багдаде. Художник-жанрист и пейзажист реалистического направления, в ряде работ использует приемы кубизма. Искусство изучал самостоятельно. Член «Общества иракских художников». Участник выставок произведений художников Ирака в СССР (1971, 1975). Произведения: «Гармония» (1958), «Деревенские дома» (1965), «Старый Багдад» (1970-е гг.), «Лодки на реке Тигр» (1970-е гг.), «Тигр летом» (1970-е гг.).

ШЕЙХЛИ, ИСМАИЛ. Живописец.

Род. в 1924 г. в Багдаде. Известный иракский художник, сочетающий в своих произведениях на бытовые темы реалистические, примитивистские и кубистские тенденции. Закончил Институт изящных искусств в Багдаде (1945), изучал живопись в Париже (с 1951 г.). Один из основателей «Общества иракских художников» в 1956 г. Участник 1-й выставки-биеннале современного арабского искусства в Багдаде (1974), большинства национальных художественных выставок в Ираке и зарубежных странах, в том числе в СССР (1959, 1971, 1975, 1977). Произведения: «На рынке» (1960-е гг.), «Иракские крестьянки» (1961), «Прогулка на велосипеде» (1962), «Три женщины» (1962), «Ожидание воды» (1964), «В пути» (1965), «Две женщины» (1969), «Полумесяц» (1969), «Женщины-бедуинки» (1969), «Женщины»

(1970-е гг.), «Композиция» (1971), «Возвращение в деревню» (1972), «Деревня» (1972), «Сельская сцена» (1973).

ШУКРИ, АКРАМ. Живописец.

Род. в 1910 г. в Багдаде. Автор картин бытового и пейзажного характера, работает преимущественно в реалистической манере. Изучал живопись в Англии (1930—1950-е гг.), затем в Мексике (1955). Принимал участие в организации «Общества друзей искусства» в Багдаде в 1940 г. Член «Общества иракских художников». Персональная выставка в Багдаде (1956). Произведения: «За работой» (1940), «Ева» (1940-е гг.), «Европейская улица» (1950-е гг.), «В старом Багдаде» (1960-е гг.), «Портрет» (1972).

## КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ


Аббо Ф. Иракская школа живописи и ваяния.— Искусство, 1959, № 11.

Богданов А. А. Изобразительное искусство Арабской Республики Египет. М., 1975.

Богданов А. А. Традиции и современность в живописи Ирака.— Творчество, 1977, № 6.

Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана VII—XVII веков. М., 1974.

Веймарн Б. В. Искусство Египта, Сирии и Ирака. — В кн.: Борьба за прогрессивное реалистическое искусство в зарубежных странах. М., 1975.

Джебра И. Д. Движение живописи. Современное искусство Ирака. Багдад, 1970.

Каптерева Т. П. К вопросу об искусстве развивающихся стран (современный Магриб).— В кн.: Советское искусствознание, 77, вып. 2, М., 1978.

Ковтунович О. В., Ходжаш С. И. Багдад. М., 1971.

Флиттнер Н. Д. Культура и искусство Двуречья. Л.—М., 1958.

Джебра Ибрагим Джебра. Джавад Салим. Багдад, 1974 (на араб. яз.).

Jabra I. Jabra. Iragi Art Today. Bagdad, 1972 (на англ. и араб. яз.)

Roubi'i C. Oevres et Idees. Bagdad, 1976 (на франц. и араб. яз.)

Salim N. Igaq contemporary art. Vol. I. Painting. Milano, 1977

## СОДЕРЖАНИЕ



Анатолий Андреевич
Богданов

СОВРЕМЕННОЕ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО
ИРАКА

Редактор А. В. Корнилова. Художественный редактор А. И. Приймак.
Технический редактор М. С. Стернина. Корректоры Л. Н. Борисова и М. Х. Липкина

ИБ 1501

Сдано в набор 02.06.81. Подписано в печать 02.04.82. М-19003. Формат $70 \times 108^1/_{32}$. Бум. мелов. Гарнитура журнально-рубленая. Печать высокая. Усл. печ. л. 8,23. Уч.-изд. л. 8,75. Изд. № 398. Тираж 25 000. Зак. тип. № 6268. Цена 1 р. 30 к. Издательство «Искусство», Ленинградское отделение. 191186 Ленинград, Невский пр., 28. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 им. Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126 Ленинград, Звенигородская ул., 11.





1 р. 3 0 к.




А.А.Богданов
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ИРАКА